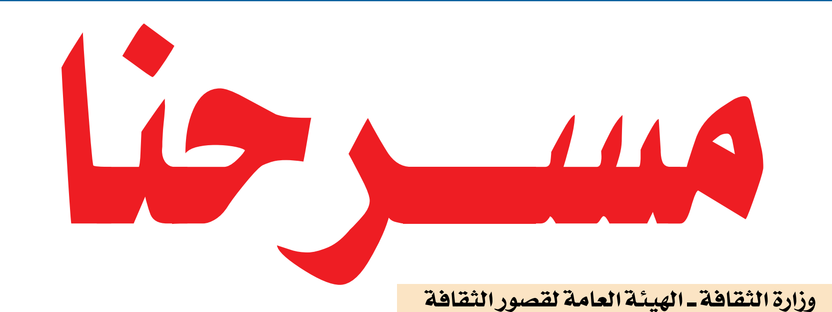


وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 184 - السنة الرابعة | الاثنين 13 من صفر 1432 هـ 17 من يناير 2011 | 32 صفحة - جنيه واحد

«أيام المماليك» و«اسمى أورلابى» نصان لهشام السلامونى وهربرت روزن دورفر

مهرجان عين شمس.. صورة جريئة على حساب فن الممثل

«الكلاكاج» يعيد نعيمة زيطان إلى أحضان شفشاون



ماذا تعنى الإثنوسينولوجيا فى حقل المسرح ؟

جميل حمداوى يجيب على السؤال



المسرح ما بعد الحداثى وفجوة المفاهيم

مقال لـ ويليام هانى
ترجمة أحمد عبدالفتاح





تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مجلس التحرير:
د. محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
محمد عبد الجليل

الديسك المركزى:
محمود الحلوانى
علـى رزق

التدقيق اللغوى:
محمد عبدالغفور
جواد البابلى

سكرتير التحرير التنفيذى:
وليد يوسف

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
أبو الحسن الهوارى
سيد عطيه

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.

أسعار البيع فى الدول العربية

• تونس 1.00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة •الجزائر50DA • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار• السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس• البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

الغلاف

اللوحة للفنان فاروق حسنى وهى إحدى اللوحات التسع والثلاثين التى يضمها معرضه السنوى المقرر افتتاحه والجريدة ماثلة للطبع بقاعة «أفق» بمتحف محمد محمود خليل

طالع الأخيرة

لوحات العدد للفنان :
فاروق حسنى

المختارات:
للكاتب
محمود دياب

فوتوغرافيا العروض
مدحت صبرى
عادل صبرى

● استلهم مسرحيته "أرض لا تنبت الزهور" من تاريخ تدمر فى سوريا وصاغ فيها موقفه من معاهدة السلام.

اجتمع بمديرى الإدارات الفنية

عصام السيد: إطلاق موقع رسمى للإدارة المركزية يوثق نشاطها



عصام السيد

عقد المخرج عصام السيد رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية الأسبوع الماضى اجتماعًا مع مديرى الإدارات الفنية، للوقوف على خطة هذا العام، ووضع تصور عام لمشاكل الإدارات، وتطوير أدواتها بما يخدم جمهور تلك الإدارات والمتعاملين معها من الفنانين.

عصام السيد أعلن قرب إطلاق "الموقع الرسمى" للإدارة المركزية والإدارات التابعة لها، ليضم أرشيف تلك الإدارات وفرقها، وفنانيها كما سيحوى أجندة الفعاليات التى تنطلق خلال فترة وجيزة بعد التنسيق مع مديرى الإدارات.

وأضاف السيد: فكرة الموقع تعد استمرارًا لما بدأناه فى الإدارة العامة للمسرح بهدف التواصل مع المبدعين وجمهور هيئة قصور الثقافة بحيث يصبح لدى كل فرد من الجمهور خريطة لكافة أنشطة الهيئة، والتى قد تكون قريبة من المتلقى لكنه لا يعلم عنها شيئًا.

واستطرد: كما أن الموقع سيوثق لأنشطة الهيئة منذ بداياتها، وما قدمته من عروض ونواتج لصنع ذاكرة تفيد الأجيال القادمة من جانب، وتفيد الباحثين من جانب آخر.

أحمد زيدان

بميزانية هى الأضخم فى تاريخه

بلقيس على عرش القومى فى منتصف يناير





جانب من المؤتمر الصحفى

رياض الخولى «تحمست للنص منذ كنت مديرا للقومى» .. ومحفوظ عبدالرحمن : ممتن للخولى الذى أحيا المسرحية بعد أن كادت تموت





فى الليلة التى سبقت احتفالا ذا طابع خاص بأعياد الميلاد كان مسرحيو مصر على موعد مع انطلاق مشروع فنى ومسرحى جديد يحمل توقيع " عميد " الكتابة المسرحية محفوظ عبدالرحمن ، اما جهة الإنتاج فهى " القومى " بما يمثله هذا الاسم من تاريخ وقيمة

فى المؤتمر الصحفى الذى عقده البيت الفنى للإعلان عن التفاصيل النهائية للعرض المسرحى بلقيس بحضور كاتبه ومخرجه وفريق عمله تحدث أولا النجم رياض الخولى رئيس البيت الفنى ليقول : نص بلقيس كان موجودا فى خطة القومى منذ ست سنوات ، وعندما توليت رئاسة القومى طالبت بالاسراع فى تقديمه هو و" فرافير " يوسف إدريس ، وبادرت بالاتصال بالمخرج الكبير أحمد عبدالحليم ، واتفق معه على إخراج العمل للنور فى أسرع فرصة ،

وأضاف الخولى : أحلم بافتتاح العرض يوم 14يناير ولا أعلم هل سيحقق لنا. عبدالحليم هذه الامنية أم أن الوقت لن يسعفه ؟!

واستطرد الخولى لافتا إلى إعجابه الشديد بعناصر العرض المختلفة من ديكور صلاح حافظ وموسيقى هشام جبر و اشعار أحمد تيمور و ملابس نعيمة عجمى

وكشف الخولى عن رصد القومى ميزانية لهذا العرض هى الأضخم فى تاريخه.

تحدث تاليا الكاتب الكبير محفوظ عبدالرحمن قائلا: إن سحر الكتابة للمسرح يختلف لان الكاتب فى كل مرة يحضر فيها عرض مسرحيته، يشعر وكأنه يعيد كتابة العمل

وعبر محفوظ عن امتنانه للخولى لأنه أيقظ هذه المسرحية بعد أن كادت تموت

وأشار إلى أنه فى المسرحية الثالثة عشرة التى تقدم له يتعاون للمرة الاولى مع المخرج أحمد عبد الحليم رغم الصداقة التى تجمع بينهما.

ولفت محفوظ إلى أن بلقيس هى المسرحية الثانية له من التراث اليمنى بعد "احذروا" التى استوحاها عن قصة سد مأرب، مشددا على أنه عندما نتناول التراث فإننا لا نستطيع الهروب من مخاطبة الحاضر.

بمجرد انتقال الكلمة إليه عبر أحمد عبد الحليم عن سعادته بالكتيبة الضخمة التى تعمل معه من ممثلين و راقصين و عمال و ديكور،

و قال : رياض الخولى الذى باشر معى خطوات العمل هو كاريزما إنسانية مجتمعية مهمة، وهو يتصدى لكل السلبيات بكل إيجابية وحيوية نتمنى ان تستمر والا يصيبه الملل

عبد الحليم اعتبر أن "بلقيس" إمتحان كبير يرجو تقديمه بشكل مشرف. و ذكر أن لمحفوظ عبد الرحمن طريقة و أسلوب خاص فى الكتابة يختلف عن أى مؤلف آخر، فهو ليس ثرثارا فى حواره وكل جملة صغيرة لديه تحمل معان كثيرة،

النجمة رغدة قالت إن أول عمل لها كان "سقوط غرناطة" مع محفوظ عبد الرحمن ، ووقتها تم تقديمها على أنها "الوجه الصاعد" ، وهاهى مازالت تصعد معه!

وأضافت أن "بلقيس" هو عمل جاد محترم فى زخم هبوط اضطرارى فى الساحة الفنية على مستويات عديدة، و تمنت للجميع التوفيق.

مهدى محمد مهدى

«ملهاة الحجاج» و«نبوءة طيبة» يتقاسمان جائزة ساويرس للمسرح



محمد سلماوى

السيد محمد على

تقاسم نصا "ملهاة الحجاج" تأليف السيد محمد على موسى، و "نبوءة طيبة" تأليف أسامة نور الدين، جائزة أفضل نص مسرحى فى المسابقة التى تنظمها سنويا مؤسسة ساويرس للتنمية، وقيمتها 100 ألف جنيه.

تم إعلان الجوائز فى احتفالية أقيمت بهذا الغرض فى دار الأوبرا الأسبوع الماضى وشملت فروع الجائزة الرواية والقصة القصيرة والسيناريو.

تكونت لجنة تحكيم فرع المسرح من الكاتب محمد سلماوى، د. أحمد سخسوخ، د. نهاد صليحة، د. هانى مطاوع.

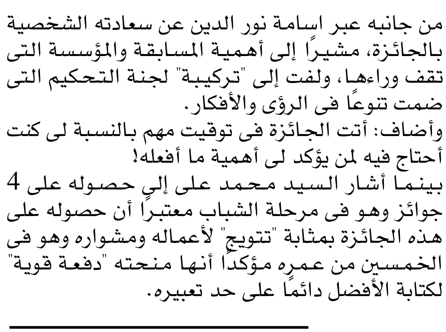
دعا سلماوى رئيس اتحاد الكتاب ونجم الكوميديا أحمد حلمى الذى قدم فقرات الحفل إلى تبنى مؤسسة ساويرس للنصين حتى يخرجا إلى النور، ولا يكون مصيرهما "الأدراج المغلقة".

من جانبه عبر اسامة نور الدين عن سعادته الشخصية بالجائزة، مشيرًا إلى أهمية المسابقة والمؤسسة التى تقف وراءها، ولفت إلى "تركيبة" لجنة التحكيم التى ضمت تنوعًا فى الرؤى والأفكار.

وأضاف: أتت الجائزة فى توقيت مهم بالنسبة لى كنت أحتاج فيه لمن يؤكد لى أهمية ما أفعله!

بينما أشار السيد محمد على إلى حصوله على 4 جوائز وهو فى مرحلة الشباب معتبرًا أن حصوله على هذه الجائزة بمثابة "تتويج" لأعماله ومشواره وهو فى الخمسين من عمره مؤكدًا أنها منحته "دفعة قوية" لكتابة الأفضل دائمًا على حد تعبيره.

أحمد رمضان متولى



● تقدمت المخرجة رضوى طاهر بمشروع "نوادى" إلى فرع قصر ثقافة الجيزة بعنوان تفاصيل إنسانية تأليف ناصر العزبى وقد بدأت بالفعل البروفات بقاعة قصر ثقافة الجيزة.

● اهتم دياب بقضايا الوطن وهو ما يبرز فى معظم أعماله مثل "الهلافيت، ليالى الحصاد، الغريب".

جمعية المسرح الشعبى برام الله .. إدارة جديدة بالتزكية

عقدت جمعية المسرح الشعبى لفنون الأداء والتدريب بمدينة رام الله مؤتمرها العام الثالث بحضور ممثلة وزارة الثقافة مريم أبو حلاوة.

وبعد مصادقة الهيئة العامة على التقريرين المالى والإدارى قدمت الهيئة الإدارية استقالتها، وتم فتح باب الترشح لانتخاب هيئة إدارية جديدة والتى تقدمت لها قائمة واحدة فازت بالتزكية. وتوزعت المهام على النحو التالى: فتحى عبد الرحمن رئيساً، محمد حاج حمد نائباً للرئيس منسقاً للمحافظات الشمالية، عبيدة صلاح أمينة السر. عبد السلام العطارى للعلاقات العامة والإعلام، شاهر بدوى أمينا للصندوق، مرح ياسين منسقة النشاطات والبرامج، محمود طمليه للعلاقات الداخلية.

بلغنى .. زوج وزوجة وطبيب فى عرض سورى «كابوسى»



على خشبة معهد الشارقة للفنون المسرحية عرضت الأسبوع الماضى المسرحية السورية "بلغنى"

العرض إخراج خالد أبوبكر، تأليف على الزبيدى وسينوجرافيا محمد بلال الظفرى، فيما تقاسم بطولة العرض ثلاثة ممثلين .. هم المخضرم جهاد عبدو فى دور الزوج، وآلاء عفاش فى دور الزوجة، وعروة العربى فى دور الطبيب.

احتشد العمل بالدلالات والرموز الضمنية والسينوجرافيا المتقشفة والموحية، التى خلق المخرج منها أجواءا كابوسية تغلف الأحداث التى تبدا برقصة لزوجين فى مكان غير واقعى.

قدمها عصام السيد .. «نظرة على مسرح الثقافة الجماهيرية فى ملتقى المسرح العربى

قدم المخرج عصام السيد ورقة بعنوان "نظرة على التجربة المصرية فى مسرح الثقافة الجماهيرية" ضمن فعاليات الدورة الثامنة لملتقى المسرح العربى استهل عصام السيد ورقته بالإشارة إلى دور المسرح الجماهيرى، أو مسرح الأقاليم، فى الإسهام برفد المسرح المصرى بالمواهب الشابة على مستوى اكتشافها وصقلها فى مختلف مجالات الفنون المسرحية إلى حدّ أنه اعتبرها "أحد الركائز فى تنمية المواهب الشابة على أساس أن مسرح الثقافة الجماهيرية أفرز من خلال تجاربه وخبراته عدة طرق فى تنمية المواهب "مؤكدا إسهام هذا المسرح فى" رفع وعى المتلقى وإيجاد علاقة بين المشاهد والمسرح " وذلك بهدف تربية متذوق فنى يقدر قيمة الفنون بصفة عامة.

كاسات الحب ..

فرجة شعبية أردنية ساخرة جدا جدا

من تأليف وبطولة وإخراج الفنان الأردنى خالد الطريفى ، أعيد الأسبوع الماضى عرض مسرحية "كاسات الحب" على خشبة مسرح مركز الحسين الثقافى بالعاصمة الأردنية عمان. قاسم الطريفى بطولة العرض الذى سبق تقديمه العام الماضى ضمن عروض "الموسم الصيفى".. رائد شقاح ، أحمد سرور، أية التل. الطريفى وصف عمله بأنه "فرجة شعبية ساخرة جدا جدا" وقال إن أحداثها تدور حول قصة حب وقعت زمان بين واحد من عيلة التراجيديا وفتاة من عائلة الكوميديا وتسبب هذا فى شجار بين العائلتين على "بيضة الديك"!! "كاسات الحب" إضاءة محمد المراشدة ، ماكياج وملابس بشرى حاجو.

هوا بحرى .. فى أبوظبى بعد الاسكندرية

نص الكاتب الإماراتى صالح كرامة " هوا بحرى " الذى سبق وقدمه المخرج المصرى خليل تمام فى مهرجان الهيئة العامة لقصور الثقافة بالاسكندرية ، يستعد المخرج الإماراتى عمر غباش لتقديمه قريبا من إنتاج فرقة ابو ظبى

قال غباش إنه سيبدا البروفات منتصف يناير الجارى وسيقدم النص برؤية تجريبية تخاصم السائد والمألوف ويقدم أفكارا ومعالجات جديدة لهموم الواقع العربى.



عضوا لجنة تحكيم مهرجان المسرح الخليجى يتهمان إدارته بممارسة ضغوط ويصفان نتائجه بالـ «المجروحة»

قال عضوا لجنة تحكيم مهرجان المسرح الخليجى الذى أقيم أخيراً فى العاصمة القطرية الدوحة، العراقى عواد على والكويتى خالد أمين، إنهما تعرضا لضغوط كبيرة لتمرير قرارات غير مقبولة أثناء فعاليات الدورة الـ 11 من المهرجان.

وأضافا: أن أداء ضبابياً لازم قرارات عدد من زملائهما، كان له أبلغ الأثر فى النتائج "المجروحة" فى محفل ثقافى خليجى مهم تم تقديم موعده ليتزامن مع ختام احتفالات الدوحة عاصمة للثقافة العربية.

وأعرب المسرحيان عن استغرابهما سيادة لهجة الانحيازات لعروض بعينها، فضلاً عن تغليب الأهواء الشخصية فى المهرجان، مؤكدَين أن عدداً من الأعضاء كان مشغولاً بأهداف شخصية، وآخرين خضعوا لمنطق الترضيات فى توزيع الدرجات التحكيمية. صورة من أحد العروض





الأشياء تتساقط .. مسخ يحلم بالتحول إلى دمية !

عرضت فرقة المسرح الجامعى فى الجامعة الأردنية مسرحية "الأشياء تتساقط"، عن نص مستوحى من مسرحية للكاتب سعدى صالح.

قدمت المسرحية التى مثلها طلبة الجامعة حالة من الصراع الداخلى ما بين الواقع ومتطلبات الذات، ومحاولة التوفيق بينهما، متنقلة بين فصول من الحب والحرية والبحث عن الأمل.

الاشياء تتساقط إخراج حمزة المومنى، بطولة القواسمى وبكر الزعبى، إعداد موسيقى عثمان عضيبات، ديكور خالد عطية وباسمة بنى يونس، إضاءة عبد الرحمن الشيشانى.

عرض العمل المسرحى المستوحى من مسرحية (جناح ونصف سيف) على مدرج الحسن بن طلال. وتناول بلغة هى مزيج بين العامية والفصيحة شخصية "المسخ" الذى أرا التجرد من واقعه وقيمه وسلوكياته ليحقق حلمه فى التحول الى دمية.



مسرحية الثأر للكاتب المسرحى سامى عبدالوهاب ناقشها نادى أدب قصر ثقافة المحلة وحضرها من النقاد محمد طلبة الغريب ومحمود الحلوانى وأدارها جابر سركيس

مسرح ورقص معاصر على الفلكى..

«تقريبًا» يفتتح مهرجان.. «البقية تأتى»

بدأت الخميس الماضى فاعليات الدورة الثالثة من مهرجان "البقية تأتى" للمسرح والرقص المعاصر على مسرح الفلكى بمبنى الجامعة الأمريكية. افتتح المهرجان بالعرض الراقص "تقريبا" تصميم شيماء شكرى، ثم قدمت مسرحية "تخريف ثنائى" تأليف أوجين يونسكو، تمثيل محمد عبد الرحمن، دينا محسن، تأليف موسيقى محمود الشريف، تصميم ديكور يارا الوليد، تصميم إضاءة مريم رأفت، مدير خشبة المسرح عماد الدين، مساعد مخرج مصطفى عيسى، إعداد وإخراج يسرا الشرقاوى.

يدور العرض حول زوج وزوجة يختلفان خلال مراحل حياتهما على موضوع واحد لا يتغير، وهو الفارق بين الضفدعة والسلحفاة، حتى بعد اشتعال الحرب، والدمار فى الخارج ويتم تدمير بيتهما.

وترى المخرجة أن هذا هو الوضع القائم فى حياتنا فنحن منشغلون بالتوافه ونترك الدمار حولنا، معتقدين أننا فى أمان مادام الدمار لم يدخل إلى البيت.

يسرا الشرقاوى

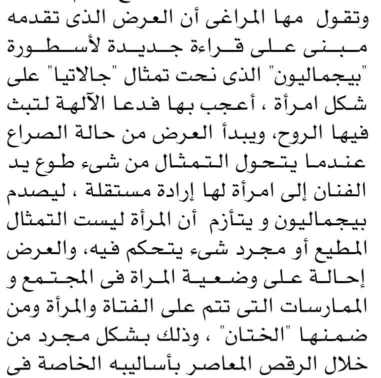

نيفين الإبيارى



قدمت ضمن فعاليات المهرجان أيضا مسرحية "كيف نتخلص منه" عن نص "اميديه كيف نتخلص منه" للكاتب يوجين يونسكو، سينوغرافيا نشوى معتوق تدريب حركى داليا العبد إعداد وإخراج أحمد شوقى البوهى.

يقول البوهى إن العرض يحمل الأطر الدرامية المعتادة ليونسكو، والذى كان يكتب فى ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية التى نعيشها فى مصر الآن.

يستمر المهرجان حتى الثلاثاء 18 يناير بإعادة "كيف نتخلص منه"، تقديم العرض الراقص "جالاتيا فى الغسق" تصميم مها المراغى، "سيد" أوبرا من إخراج أدهم حافظ.



وتقول مها المراغى أن العرض الذى تقدمه مبنى على قراءة جديدة لأسطورة "بيجماليون" الذى نحت تمثال "جالاتيا" على شكل امرأة ، أعجب بها فدعا الآلهة لتبث فيها الروح، ويبدأ العرض من حالة الصراع عندما يتحول التمثال من شىء طوع يد الفنان إلى امرأة لها إرادة مستقلة ، ليصدم بيجماليون و يتأزم أن المرأة ليست التمثال المطيع أو مجرد شىء يتحكم فيه، والعرض إحالة على وضعية المرأة فى المجتمع و الممارسات التى تتم على الفتاة والمرأة ومن ضمنها "الختان" ، وذلك بشكل مجرد من خلال الرقص المعاصر بأساليبه الخاصة فى الحركة والعلاقة بالمكان والأشياء، ومن خلال sound track يتضمن موسيقى ومونولوجا لجالاتيا توجهه لبيجماليون.

وترى نيفين الإبيارى منظمة المهرجان أن عروض الرقص المعاصر تتم من خلال إطار درامى بسيط ، وليس نصا مثل المسرح، فمصمم الرقص فى مشروعه يقدم فكرة درامية معينة ويحاول تحقيقها من خلال الحركة وبمساعدة العناصر الأخرى من موسيقى وفيديو وعناصر الـ multimedia الأخرى. وذكرت أن مهرجان "البقية تأتى" كان قاصراً على العروض المسرحية فقط فى دورته الأولى، والرقص الحديث فى دورته الثانية.

يتم خلال المهرجان تقديم عرضين كل ليلة، و يصاحب العروض ترجمة باللغة الإنجليزية.

ويأتى المهرجان فى إطار مشروع ج . م ليفراتو المتعدد الأنشطة للتبادل العربى-الأوروبى وهو مشروع مشترك بين مؤسسة عماد الدين "السويد"، شركة المشرق للإنتاج (مصر)، مسرح (Young Vic المملكة المتحدة)، جمعية ديسن دانس (فرنسا) ، دانسنج أون ذا إيدج (هولندا) ، و (زينك ECM فرنسا) . ويتم تمويله بدعم من المفوضية الأوروبية.


ياسمين إمام أحمد

د. سامح مهران يعلن إطلاق فرقة احترافية لـ« فنون مسرحية »

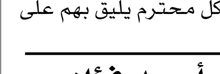
أعلن د. سامح مهران رئيس أكاديمية الفنون عن قرب إطلاق فرقة مسرحية محترفة من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية، لتقدم عروضها على خشبة مسرح المعهد بعد افتتاحه، وتفتح "شباك تذاكر" للعروض التى تقدمها.

جاء هذا فى لقاء د. سامح بطلبة المعهد العالى للفنون المسرحية لأول مرة، وهو يشاركهم احتفالهم بإعادة افتتاح المسرح بعد خمس سنوات إغلاق.

د. سامح قال للطلبة: إنه يعمل على مشروع للتنسيق لبعثة مصغرة من طلاب الأكاديمية إلى الأكاديمية المصرية فى روما، لتحقيق التواصل الثقافى بين الأكاديميتين.

وطالب د. مهران إدارة المعهد بتنظيم ورش تمثيل، ودعوة المنتجين والمخرجين لمتابعة نتاجاتها بهدف تسويق طلبة المعهد بشكل محترم يليق بهم على حد تعبيره.

د. سامح مهران


أحمد فؤاد



بينهم مس جوليا وامرأة وحيدة..

4 مشاريع "دراسات عليا" على مسرح "المعهد"

على خشبة مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية عرضت الأسبوع الماضى أربعة عروض "مشاريع تخرج" لطلبة الدراسات العليا.

تحت إشراف د. شريف حمد قدمت المغربية كريمة خطورى من تمثيلها وإخراجها عرض "مسرحية امرأة وحيدة" عن نص لـ "داريفو فرانك راما"، ديكور محمود فريطس، إضاءة على الزينى.

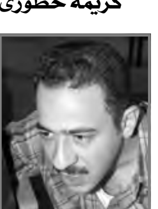
تقول كريمة: أثارنى موضوع العمل الذى يرصد معاناة امرأة من العزلة رغم أنها تعيش مع زوجها، وهى فكرة حساسة غالبًا ما نتفادى الكلام عنها رغم أنها حقيقة تعانيها النساء فى العالم كله.



وعن نص "مس جوليا" لأوجست ستراندبرج قدمت مواطنتها سلوى فروط عرضا من إخراجها وبطولتها مع رشيدة نايت بلعيد، محمد رشدى، موسيقى علاء حسنى والإشراف لـ د. على فوزى.


كريمة خطورى






رامى الطمبارى



وتحت إشراف د. هانى مطاوع قدم تامر الكاشف "الساعة الناطقة" عن نص توم ستوبارد، ديكور دينا ياقوت، إعداد موسيقى ومؤثرات إسلام عبد السلام، تصميم وتنفيذ الإضاءة أبو بكر الشريف، تمثيل رامى الطمبارى، عابد عنانى، خالد كمال، محمد العمروسى، صفوت الغندور، ريهام دسوقى، إيمان أبو القاسم، أشرف الشرقاوى، محمد حسن، مروة عيد، مايا ماهر.

وتحت إشراف د. مطاوع أيضًا قدمت سماح السعيد عرض "الرجال لهم رؤوس" عن نص لمحمود دياب، ديكور أحمد شوقى، موسيقى إبراهيم سعيد، إضاءة خالد كمال، مخرج منفذ ممدوح الميرى، وتقاسمت سماح بطولة العرض مع د. علاء قوقة.

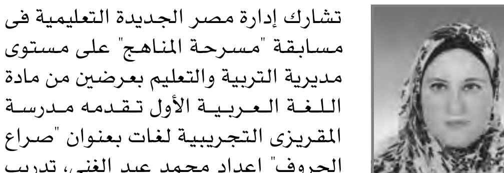
«البؤساء».. فى أداب المنصورة

فرقة المسرح بكلية الآداب جامعة المنصورة، تشارك فى مهرجان الجامعة للمسرحيات الطويلة بمسرحية "البؤساء" عن نص فيكتور هوجو، إعداد وإخراج السعيد منسى.

"البؤساء" ديكور محمد قطامش، موسيقى د. صادق ربيع، بطولة أحمد عزت، خالد عبد السلام، أحمد صبرى غباشى، أحمد يوسف، معتز الشافعى، عمرو جمال، شروف عبد القادر، سارة محرز، هدير الشامى، نسمة كمال، أحمد محرم، أحمد البطراوى، أحمد عتمان، أحمد الغنيمى، أحمد عبد السميع، سمير محمد على، محمد الويشى، فؤاد مصطفى، عمرو عيد، منى محسن، هبة السيد، أسماء خليفة، هدير عبد الباسط، رضوى عودة، هدير عبد النبى.

السعيد منسى

صراع الحروف وتحرير مصر .. فى "مسرحة المناهج"



تشارك إدارة مصر الجديدة التعليمية فى مسابقة "مسرحة المناهج" على مستوى مديرية التربية والتعليم بعرضين من مادة اللغة العربية الأول تقدمه مدرسة المقريزى التجريبية لغات بعنوان "صراع الحروف" إعداد محمد عبد الغنى، تدريب رانيا محمود فهمى، إخراج إيمان محمد مبروك والثانى بعنوان "تحرير مصر" عن قصة "كفاح شعب مصر" إعداد إيمان محمد مبروك وإخراج رشا شحاته لفرقة مدرسة سانت فاتيما الخاصة للغات.

يشرف على النشاط المسرحى بإدارة مصر الجديدة جمال طاهر.


إيمان مبروك


جمال طاهر


إصرار الشريف

فرقة مسرحية بنقابة المهن التمثيلية

قرر مجلس نقابة المهن التمثيلية برئاسة د. أشرف ذكى ، تكوين فرقة مسرحية بالنقابة واعتماد ميزانية خاصة لها ، وسيتولى ادارة الفرقة الممثل والمخرج كمال عطية.

عطية قال: إنه تم بالفعل فتح باب الاشتراك فى الفرقة لأعضاء نقابة المهن التمثيلية فقط ومن كافة التخصصات ، وأضاف: يتم حاليا تسجيل أسماء الراغبين فى الاشتراك وسيكون اللقاء الأول لأعضاء الفرقة خلال النصف الثانى من يناير ، بعدها يتم عقد عدد من اللقاءات لتحديد خطة الفرقة وأهدافها وطريقة العمل ، وبداية من فبراير المقبل سيتم الإعلان عن خطة الفرقة وعروضها.


كمال عطية


مهدى محمد مهدى



• عرض مسرح العرائس الأسبوع الماضى مسرحية العرائس "مهمة رسمية" فى ثلاث ليال عرض خاص بعد تحقيقها لنجاحات كثيرة عند عرضها فى الخارج، المسرحية إخراج محمد فوزى بطولة عادل عثمان هشام على، رضا حسنين، محمد سلام، محمد شبراوى، محمد شاكر، محمد لبيب.

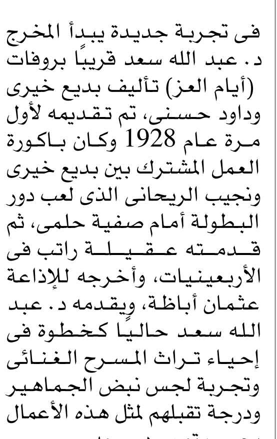
• حصل محمود دياب على البكالوريا من الإسماعيلية التى ولد بها عام 1932.

أيام العز.. الريحانى وبديع خيرى مع فرقة أنغام الشباب على البالون

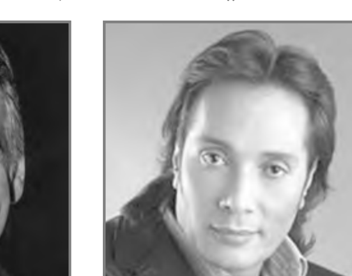
الحجار وأنوشكا يستعيدان مجد الأوبريت.. وعبد الله سعد يرسم الصورة «بالحركة والموسيقى»

فى تجربة جديدة يبدأ المخرج د. عبد الله سعد قريبًا بروفات (أيام العز) تأليف بديع خيرى وداود حسنى، تم تقديمه لأول مرة عام 1928 وكان باكورة العمل المشترك بين بديع خيرى ونجيب الريحانى الذى لعب دور البطولة أمام صفية حلمى، ثم قدمته عقيلة راتب فى الأربعينيات، وأخرجه للإذاعة عثمان أباظة، ويقدمه د. عبد الله سعد حاليًا كخطوة فى إحياء تراث المسرح الغنائى وتجربة لجس نبض الجماهير ودرجة تقبلهم لمثل هذه الأعمال بحسب تعبير د. سعد.

يلعب بطولة الأوبريت على الحجار فى دور خميس الحلاق وأنوشكا فى دور ليلى الجارية وشريف مدكور فى دور نور الدين وسلمى الصباحى فى دور حورية بنت القاضى بالإضافة إلى مستورة، رضا الجمال، شريف عواد، يوسف إسماعيل، محمد دسوقى، وأعضاء فرقتى أنغام الشباب والاستعراضية وتدور الأحداث فى إطار كوميدى فانتازى بسيط حول نور الدين ابن الشيخ بكر الذى يعمل فى القصر السلطانى والذى يقع فى حب حورية بنت القاضى وتصادفه بعض العقبات ويأتى خميس الحلاق ليساعده على دخول بيت القاضى ويكتشف القاضى وجودهما فى الحراملك فيأمر بالقبض عليهما ويتهمهما بسرقة مجوهرات السلطانة فيهربان إلى الغابة وهناك يلتقيان بأفراد العصابة، والذين يختارون خميس رئيسا لهم بعد موت زعيمهم.



على الحجار



د. حسين العزبى

وتنتهى الأحداث بزواج نور الدين من حورية بنت القاضى وخميس الحلاق من ليلى جارية بنت القاضى.

عبد الله سعد قال: إنه يعتمد فى رؤيته على الحركة المسرحية والتشكيل والديكورات الحديثة التى تأخذ الشكل التقليدى للبيوت القديمة، كما يلعب على الإضاءة فى رسم الصورة التى تكتمل بالموسيقى والحركة المسرحية والشخصيات والاستعراضات بالإضافة إلى الأغانى التى أخذها من داود حسنى نفسه حتى لا تكون مقحمة على العرض.

الأوبريت ديكور وأزياء د. حسين العزبى، استعراضات إيناس سعودى وعماد سعيد ومن المقرر أن يعرض مع إجازة نصف العام الدراسى على مسرح البالون.



أحمد رمضان متولى
هبة مكى



أنوشكا

أرض لا تنبت الزهور..

فى مشاريع «المسرح الشعبى»

أنتهت هذا الأسبوع عروض مشاريع شعبة المسرح الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، اختار معظم طلبة وطالبات الفرقة الثانية مشاهد من نص "أرض لا تنبت الزهور" للكاتب محمود دياب، فقدمت الطالبات نورهان نبيل ومنة الله محمد وآية سعيد مشاهد للملكة الزباء، أما الطالبة حنان مدنى فقدمت مشهدًا للأميرة زبيبة والطالبان أحمد عصمت وعبد الرحمن سمير قدما شخصية الوزير زبدى، وقام الطالب أحمد محمد بدور عمرو بن عدى أما الطالب شادى خالد فقام بمشهد ارتجالى، وقدم الطالب أحمد إبراهيم مشهدًا من "مأساة الحلاج". أما طلبة وطالبات الفرقة الثالثة فقدموا مشهدًا جماعيًا من ياسين وبهية بمشاركة طلبة وطالبات الفرقة الثانية. مشاريع الفرقة الثانية إشراف د. أيمن الشيوى وزياد يوسف المعيد بالقسم. أما مشاريع الفرقة الثالثة فأشرف عليها د. سناء شافع. د. سميح شعلان عميد المعهد العالى للفنون الشعبية أعرب عن سعادته البالغة بأداء الطلبة أثناء المشاريع.

محمد جمال الدين

«الورشة» تقدم مونولوجات غزة على مسرح روابط

قدمت فرقة الورشة المسرحية على مسرح ساحة روابط بوسط البلد مساء الاثنين الماضى 10 يناير عرضا بعنوان "مونولوجات غزة" بتصريح من مسرح عشتار بفلسطين، والعرض عبارة عن مجموعة من المونولوجات التى كتابها 33 شابًا وفتاة من غزة تتراوح اعمارهم مابين 14 و18 عام.

وهى نتاج المشروع الذى بدأه مسرح عشتار مع بداية عام 2010 كنوع من الرد على العدوان الذى تعرضت له غزة على يد قوات الاحتلال الاسرائيلية فى نهاية 2008 وبداية 2009 حيث قام مدرب المسرح على أبو ياسين بتدريب هؤلاء الشباب من خلال أسلوب مسرح المضطهدين والعلاج النفسى عن طريق الدراما، والكتابة الإبداعية، وتوصل معهم إلى مرحلة قام فيها كل منهم بكتابة مونولوجاته الخاصة حول تجربته الحياتية تحت الحرب وفى ظل الحصار وعرفت باسم "مونولوجات غزة".

منى شديد

حسن × 2 والبئر.. أزمة المياه فى عرض مسرحى للطفل

نص "حسن × 2 والبئر المسحورة" تم اختياره ليكون نقطة بداية لمشروع مسرحية للطفل تأليف أحمد العطار و سيد رجب تقدم باستديو عماد الدين فى إطار برنامج يهدف إلى استخدام المسرح، الفن، والوسائل غير التعليمية لإلقاء الضوء على أزمة المياه و كيف تؤثر على العالم والمنطقة العربية وعلى مصر تحديدا.

ويتضمن البرنامج إلى جوار المسرحية معرضا فوتوغرافيا وإصدار كتاب كوميكس وعدد من الورش التدريبية للأطفال والكبار، على رأسها ورشة "فلنكتشف الكواليس" والتى تهدف إلى تعريف الاطفال الذين يحضرون العرض المسرحى بالحياة خلف الكواليس وإعطائهم فكرة مبسطة عن ما يحدث قبل وأثناء عملية التحضير والإنتاج والتنفيذ لعمل فنى مثل المسرحية التى يشاهدونها. يقوم المدرب بجولة مع الأطفال فى الأروقة الخلفية للمسرح ويعرفهم بطاقم العمل ويصطحبهم لغرف الممثلين و المكياج كما يعرفهم على أعمال الإضاءة والفنيين و يشرح دور كل فرد من أفراد الطاقم فى إخراج العمل الفنى بصورته النهائية.

مسرحية "حسن × 2 والبئر المسحورة" تعرض فى الفترة من 17 حتى 25 فبراير القادم على مسرح الجامعة الأمريكية بشارع الفلكى وسط البلد.

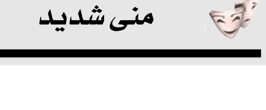
ياسمين إمام أحمد

«البدرشين» ترفض الدجال والقيامة.. وتتحدى ظروف الموقع «الصعبة»!

فرقة البدرشين المسرحية تبحث عن نص لتقديمه هذا العام من بين ستة نصوص رشحها المخرج أحمد إسماعيل، وذلك بعد رفض ممثلو الفرقة نص "الدجال والقيامة" لعبد الكريم برشيد.

يقول إسماعيل إن الفرقة لم تتقبل نص الدجال والقيامة فرشح ستة نصوص أخرى، ويعقد جلسات مع الفرقة لاختيار أحدهما لتقديمه هذا العام وأضاف أنه يعانى من مشاكل أخرى منها قلة عدد أفراد الفرقة، علاوة على شائعة أن الموقع قد صدر له قرار إغلاق، واستطرد عبد الباقى رغم هذه الظروف الصعبة لدى الإصرار مع أفراد الفرقة على تقديم عمل هذا العام. أما محمد شعبان عضو المكتب الفنى بقصر ثقافة البدرشين فقال نحن كفرقة نريد أن نقدم أكثر من عمل ولا يوجد بيننا وبين المخرج أى خلاف، بل نبادله الحب والاحترام والتقدير ونحن فى طور اختيار نص بدلاً من الدجال والقيامة لأنه لا يتلائم معنا والمشكلة ليست فى النص فقط بل مشكلة مكان فالموظفون بالموقع لا يريدون تفعيل أى نشاط ولا نجد كرسياً نجلس عليه أو مكان للبروفات وتضطر الفرقة إلى حل كل هذه المشاكل بمعرفتها إلى جانب إشاعة غلق المكان التى تأكدت أنها كاذبة فضلاً عن أن مدير الموقع تم انتدابه ولا يوجد من يحل محله.





أحمد إسماعيل عبدالباقى

«مصر شعب واحد» ندوات وعروض مسرحية فى الجمعيات!

تحت شعار "مصر شعب واحد" تنظم الإدارة العامة للجمعيات الثقافية آواخر يناير الجارى وفبراير القادم عدداً عن الندوات واللقاءات الفنية والمسرحية هى أهمية الوحدة بين طبقات المجتمع، المسرح ودوره فى ترسيخ معانى الوحدة والتسامح فى الإسلام، طبقات الهوية المصرية، وأبيات شعرية فى حب مصر، وملامح الأغنية الوطنية، نحو هوية مصرية، الوحدة الوطنية فى قصائد فؤاد حداد، الوطن فى مسرح فاروق جويدة، الوطن فى أشعار صلاح جاهين.

يتم تنظيم لقاءات فنية منها أغانى فى حب مصر، أغانى وطنية، السهرة الغنائية "وطن واحد" الورشة الفنية وطن واحد وحفل كورال أطفال سيد درويش وورشة رسومات أطفال وعرض عرائس.

يحاضر فى هذه الندوات واللقاءات باحثون متخصصون منهم عبد الغنى داود، د. عبد الحكم العلامى، أحمد إبراهيم، محمد جمال الدين، د. عايدة علام، أميرة كامل، محمود عليوة، محمود الحلوانى.

• تقيم الجمعيات الثقافية ندوة بعنوان ملامح الأغنية والدراما المسرحية الوطنية تضامنا مع الجهود التى تبذل لتوحيد كلمة الشعب المصرى يحاضر فيها محمد جمال الدين وأشرف فاروق على أن تقام الندوة الأسبوع الأخير من يناير بمقر الجمعيات الأهلية والثقافية.

يقدم لها عرضان فى وقت واحد



" المؤلف هو المبدع الوحيد فى العملية المسرحية الذى يستطيع أن يقدم عرضين فى نفس الوقت ... كانت هذه الكلمات هى التعليق الذى أطلقته الكاتبة رشا عبد المنعم .. بعد أن شاهدنا لها مؤخرا عرضين فى نفس الوقت .. الأول "دعاء الكروان" بالفرقة القومية للعروض التراثية ، و"أكثر بياضا" بمركز الابداع الفنى .. ولم تكتف فى هذين العرضين بدحض دعاوى موت المؤلف ، بل أضافت الكثير من الجدل حول الأفكار المطروحة فى العرضين .. قضايا مسرحية عديدة ذهبنا بها الى من فكرتها لنتعرف على آرائها حول كل ما أثير"





الكاتبة المسرحية رشا عبد المنعم :

عدم التوثيق ظلم كاتبات المسرح

ذكرت من قبل أن المؤلف هو الوحيد فى المسرح الذى من الممكن أن يعرض له عملان فى وقت واحد ، وهذا ما حدث معكِ مؤخرا ، هل هذا ينفى القول الذى يدعى موت المؤلف ، وما رأيك فى هذا القول؟

ما قلته من قبل أن المؤلف (فى العمل المسرحى) هو الوحيد الذى يمكن أن يتواجد فى أكثر من مكان فى وقت واحد ، وبالطبع لا أقصد التواجد المادى بالجسد ، لكنه يتواجد عبر نصه وكلماته ، بخلاف الممثل والمخرج الذى يرتبط إبداعهما باللحظة الآنية لتقديم العرض المسرحى وبالتالى يستحيل أن يتواجد أيى منهم فى ذات اللحظة فى مكانين ، أما مسألة موت المؤلف فلا علاقة لها من قريب أوبعيد بهذا ، فموت المؤلف كما دعا إليه رولان بارت ، هى دعوة لأن يتحرر المستوى التأويلى للنص من الربط بذات المؤلف والنظر إلى النص كفراغ مستقل من العلامات قابل لإعادة القراءة والتأويل بحسب خبرة وثقافة القارئ,ومن هنا يصبح النص مفتوحًا على تأويلات لا نهائية ، وهو مستوى يتحقق بالطبع خلال تجسيد النص المسرحى الذى يشارك فى تأويله و إعادة إنتاجه المخرج ، الممثل ، مصمم الديكور والملابس والموسيقى ، وكافة المبدعين لعناصر العرض المسرحى ، ممايثرى النص بتعدد الرؤى والقراءات ، وأنا كمؤلف مسرحى استمتع برؤية نصى بقراءات تناوش المجال الدلالى للنص سواء بمقارباتها ومباعداتها.

● هل لنا أن نتعرف على منهجك فى الكتابة؟

أنا نفسى لا أظن أنى تعرفت على منهجى فى الكتابة حتى الان ، والمبدع غير معنى إطلاقا بمحاولة إجابة هذا النوع من الأسئلة بخلاف الباحث ، فالباحث يجب أن يعى منهجه مسبقا لكن عملية الإبداع حتى وإن حوت بعدا بحثيا فهى عملية تنبنى على الخيال الطلق الحر غير المقيد بمناهج.

● وما رأيك فى موضوع الفن النسوى وهل هناك فن له خصائص محددة يمكن تسميته بالفن النسوى؟

تصنيف النقد النسوى أو الأدب والفن النسوى هو تصنيف موجود ويطلق على هذا النوع من الإبداع شديد الصلة بقضايا الجندر (النوع) ، ورغم عدم تحبيذى للتصنيفات كمبدعة إلا إننى كقارئة كثيرا ما أقع فى فخ التصنيف بما يحويه من إخلال وتسطيح للمعنى ، لكن ما يعنينى فى النهاية فى العمل الفنى ليس المصنف الذى يمكننا أن ندرجه تحت عنوانه ولكن جودة الإبداع أيا كان تصنيفه.

● ولماذا لم يكن هناك نساء مسرح لهن نظريات غيرت الكثير فى المسرح مثل بريخت وجروتوفسكى ، ولماذا لم نجد أسماء كاتبات مصريات مثل كتاب الستينيات الكبار؟

السؤال به مغالطة ، فما هو المقصود بالنظرية هنا؟! ، فإذا تحدثنا عن أصحاب المدارس الفنية فهناك بينا باوش على سبيل المثال وهى صاحب ريادة فى مجال المسرح الراقص ، وإذا تحدثنا عن النظرية النقدية فلدينا آن أوبرسيفلد وأبحاثها عن المسرح والعلامات ، ولدينا كذلك فى مصر الناقدة الهامة والمثيرة للفكر والجدل بكتاباتها ومشروعها النقدى الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة ، التى تحتوى كتبها وكتاباتها النقدية –إذا درست فى مجال نقد النقد – على نظرية فى قراءة المسرح تناؤى النظريات النقدية المستحدثة فى العالم ، أما عن الكاتبات المسرحيات فهناك وللأسف العديد من كاتبات المسرح المصريات منذ الستينيات وحتى الآن لكن عدم وجود سلاسل نشر مهتمة بالنص المسرحى كنتاج أدبى جعل الكثير من نصوصهن ينمحى من ذاكرة فن بحكم طبيعته الآنية يستعصى على التوثيق ، ود. سامية أسعد قد تكون مرجعًا أهم فى تسميتهن وتسمية نصوصهن بحكم أن الموضوع هو موضوع الرسالة التى نالت عنها درجة الدكتوراه ، ومع ذلك فهناك كاتبات مسرح كبيرات مثل فتحية العسال و نوال ومن الكاتبات المعاصرات مثل عفت يحيى ، مروة فاروق، نورا أمين ، ولبنى عبد العزيز وذلك على سبيل المثال.

● ألست معى أن الاخراج فى عرض "أكثر بياضا" أظهر الفتى الذى ضيعت من أجله البطلة حياتها وكأنه فتى تافه ولا تهمه سوى شهواته وكانت البطلة ساذجة فى تعامله معها وأن من تضحى من أجل مثل هذا الشخص تستحق ما يحدث لها؟.

أعجبنى جدا تناول المخرج هانى عفيفى التشكيلى والدلالى لنص الطريقة المضمونة للتخلص من البقع ، فمن ناحية أسعدنى قابلية النص كمادة خام للإضافة والارتجال ، كما أن ارتجالات الشخص المقدم للديفليه فى النص لم تكن بعيدة عن مضمون شخصية الرجل الذى تحاول الحبيبة التخلص من بقعته ، أما عن تحويل المخرج المونودراما لديو دراما بتسجيد شخصية الفتى فهى مسألة تتعلق برؤيته الفكرية لا يحق لى الاعتراض عليها طالما قبلت دخول هذه الشراكة الفنية التى تستند على التوازى الإبداعى وطالما علاقتها بنصى علاقة جدل لا علاقة نفى .



المخرج والمؤلف علاقة شراكة فنية تعتمد على التوازن الإبداعى

● السؤال السابق يجرنا الى رأيك فى شكل العلاقة بين المخرج والمؤلف؟

العلاقة بين المخرج والمؤلف هى علاقة النص المكتوب بالنص المرئى (البصرى والمسموع) وهى كما سبق وأشرت عملية إبداع مواز وليست مجرد علاقة تفسيرية قريبة ومباشرة للنص ، وبالتالى يحتاج الأمر إلى جلسات عمل وحوارات ومرونة من الطرفين



المسرح المستقل مازال على عتبة الفعل ولا يمكن تقييمه الآن

● بعد عملك الدائم والناشط فى حركة التيار المستقل ما هو تقييمك لهذه التجربة وهل حققت كل ما تصبو اليه الفرق المستقلة؟

المسرح المستقل مازال على عتبة الفعل ولا نستطيع التحدث عنه كتجربة نقيمها لأن تقييم التجارب يكون فى مراحل لاحقة على الفعل ، والمسرح المستقل ومهما مر من سنين يظل دائما هو هذا المسرح السائر على درب غير ممهد ملئ بالعقبات وعليه الجهاد لتذليلها

● كلمة أخيرة توجهينها الى كل المسرحيين المصريين ...

لهم جميعا كلمة لوركا: المسرح مدرسة الدمع والأخلاق ومنبر حر يمكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات القديمة أو الأخلاقيات المبهمة ، واستخلاص القوانين الخالدة لقلب الإنسان ومشاعره . كل ذلك بالأمثلة الحية ، والشعب الذى لا يساعد مسرحه هو شعب محتضر إن لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، ومأساة هذا الشعب واللون الأصلى لأفقه وفكره مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم ، بل ينبغى أن يدعى بصالة التسلية ، أو المكان الذى لا يكاد يناسب إلا ذلك الشئ المروع الذى نسميه (قتل الوقت).

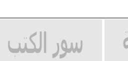




● أميرة كامل انتهت من بروفات العرض المسرحى "الجريمة والعقاب" تأليف دستوفسكى للمشاركة فى مهرجان الجمعيات الثقافية التى تبدأ مشاهدته خلال فبراير القادم بطولة محمد يحيى وإبراهيم كامل وعمرو سالم وأميرة كامل، وديكور علاء الحلوجى.

• بعد حصوله على البكالوريا أى الثانوية انتقل إلى القاهرة حيث التحق بكلية الحقوق عام 1951 وتخرج فيها عام 1955.



"فى الأسبوع الأول من عرضها حققت مسرحية "ابنتى الجميلة" إقبالاً جماهيرياً جيداً.. أثبت أن حسن عبد السلام لازال ممسكًا بـ "موجة" الجمهور. "مسرحنا" استطلعت آراء شريحة من جمهور العرض متفاوتة السن والثقافة، فكانت السطور التالية:



جمهور «ابنتى الجميلة» مبسوط من الكوميديا

ويشعر بالاستفزاز من «الجميلات والإفيهات الخارجة»

محمود عبد الرحمن "موظف بالمعاش" قال: إن فكرة الحفاظ على الحضارة والتراث مهمة جداً وأستطاع المخرج حسن عبد السلام توصيل رؤيته من خلال نص جيد، وكذلك الديكور والأغانى وحتى الإضاءة.

مصطفى أحمد "طالب بالمعهد العالى للدراسات المتطورة" يرى: أن فكرة العرض تم تنفيذها بشكل جيد وغير تقليدى، وقال إن دخول وخروج الممثلين من باب الصالة كان مبتكراً أما مساحة الكوميديا بالعرض فقد قربت المسافة بين الممثلين والجمهور.

سعاد عبد الله "ربة منزل" قالت: إنها لم تستمتع بمشاهدة العرض خصوصاً مشاهد الجميلات التى وصفتها بأنها "خارجة".

نورهان الشريف " 10 سنوات" وصفت العرض بأنه "حلو أوى" وقالت أعجبنى استعراض الآليين ومشاهد الكلاب.

حسين سعد "محاسب" قال شاهدت كثيراً من العروض المسرحية وأرى أن موضوع هذا العرض مهم جداً لكن لم يتم تنفيذه بالشكل الصحيح، وأضاف استمتعت بالأغانى لكن لم استمتع بالدراما لأن العرض ظهر مفككاً وغير دقيق ويؤخذ عليه المباشرة.

فادى ممتاز "بكالوريوس دراما ونقد" أكثر ما لفت انتباهى هو الديكور فرغم تعدد المناظر إلا إن استخدام "البرياكوتا" سهلت حركة تغيير المناظر، استطاع المخرج حسن عبد السلام اختيار ممثلين قادرين على أداء شخصياتهم ببراعة.

أحمد على "مخرج هاوى": العرض أراد طرح فكرة لكنها لم تصلنى لأنه لم يكن واضحاً على الأقل بالنسبة لى.

أحمد عويس "ضابط شرطة" قال: أحرص على متابعة أعمال المخرج الكبير حسن عبد السلام فكلها تحمل أفكاراً جادة ومتميزة وقد شاهدت له من قبل عرض "نساء السعادة" بطولة وفاء عامر، وهو هنا يطرح موضوعاً مهم جداً هو الحفاظ على كرامة الإنسان المصرى التى رمز لها بالحصان.. وأبدع كل ممثل فى شخصيته خصوصاً أحمد راتب.

منة إبراهيم "ربة منزل": فكرة العرض جميلة جداً لأنها تناقش أحوال مصر والوطن العربى بشكل بسيط يستطيع كل إنسان فهمه والتواصل معه لكنى أعتب على "الإفيهات الخارجة".

آمال الشاذلى "صحفية": العرض يحمل بداخله مضامين كثيرة متعلقة بما يحدث فى الوقت الراهن كرغبة أمريكا فى تقسيم الشرق الأوسط والتدخل فى شئون الوطن العربى وخصوصاً مصر.. أيضا تطرقه لمشاهد حية لما يحدث فى فلسطين عن طريق الفيديو بروجيكتور، وجاء أداء شرين وأحمد راتب وسامى مغاورى متميزاً، أما مشاهد الجميلات المستنسخات فكانت مستفزة جداً.

محمد رأفت ولؤى اللذان يدرسان الموسيقى العربية وهبة طنطاوى الطالبة بالفنون المسرحية أجمعوا على أن العرض "سىء جداً" لكن أجمل ما فيه أنه من إخراج "بابا حسن عبد السلام".

سلوى حسن "ممثلة": العرض جميل وبه فكرة جادة تم تقديمها بطريقة بسيطة فى إطار غنائى استعراضى كوميدى باستثناء "مجموعة الجميلات".

طارق سليمان "ممثل": لم أفهم شيئًا من العرض ولا أدرى هل عدم الفهم منى أم أن العرض غير قادر على التواصل معى لكن أى هفوة فى هذا العرض يغفرها أن مخرجه حسن عبد السلام.

مؤمن محمد "محامى" العرض واضح ومباشر وفكرته مستهلكة وليست جديدة


حسين سعد

مصطفى أحمد


أحمد عويس



سها أحمد

وقد شاهد من قبل عروضاً كثيرة تحمل الفكرة نفسها لكن لا يمكن إنكار أن حسن عبد السلام مخرج كبير وواع كذلك الممثلين على قدر كبير من الوعى بشخصياتهم باستثناء مصطفى عبد السلام لم يكن "طبيعى" فى أدائه.

زينب شعبان "طالبة": العرض جميل جداً لأنه كوميدى وكل الممثلين يتمتعون بخفة الدم كذلك الأغانى جميلة جداً وسأشاهد العرض مرة أخرى.

مها حسن " مدرسة": العرض متميز وبسيط للمشاهد العادى لكن النص أقل من قدرات الممثلين أيضا الديكور كان مباشراً ويؤخذ على العرض مشاهد الجميلات كانت خارجة إلى حد ما.

أسماء رمضان "ربة منزل": استمتعت بمشاهدة العرض خصوصاً لحظات الكوميديا الموجودة طوال العرض.. وهذا العرض هو أول عمل أشاهده وقد استمتعت به واستفدت منه.

عبد الرحمن قدرى "طالب": العرض يبدو جميلا بسبب الإضاءة والأغانى وخفة ظل الممثلين لكنه بالنسبة لى كان مملاً جداً.

بيتر غالى "طالب": الديكور كان أحد مميزات العرض وخصوصاً صور الكنيسة والجامع لأنها عبرت عن الوحدة الوطنية وأنا أحب المخرج الكبير حسن عبد السلام وأتمنى العمل معه لأن عروضه كلها متميزة وقادرة على طرح أفكار جديدة.

محمد المنصورى "فنون مسرحية": عرض "ابنتى الجميلة" رغم أنه يبدو بسيطاً إلا أن به إسقاطات على الواقع وعلى مجتمعنا أيضاً به بُعد سياسى ظهر ذلك فى إطار غنائى كوميدى لكن ما يؤخذ على العرض "التقديمة" التى تسبق كل ممثل من خلال الفيديو بروجيكتور ولم يكن لها داع ولم تضف للعرض أيضا كسر الإيهام. فى بداية العرض ساعد على خلق حميمية بين الممثل والمتلقى فى الصالة.

دعاء حسين

• يستعد المخرج إسماعيل حافظ لتقديم العرض المسرحى "اتفرج يا سلام" تأليف رشاد رشدى ضمن مشاهدات عروض نوادى المسرح بالمطرية بطولة إسلام عطية وعمرو وسميح وعاطف جمال ومنة الله فوزى.

فنجان قهوة..

على مائدة الأموات

"فنجان قهوة على مائدة الأموات " أحد العروض التى قدمت فى مهرجان التذوق فى دورته الثالثة على التوالى قدم العرض فرقة كامب بدمنهور .

عرض هادئ إلى حد كبير ومتماسك رغم الهنات التى قد تصيبً كل مخرج فى تجربته الأولى خاصة إذا أصر على التعامل مع نصٍ ذى دلالات وفلسفة خاصة .

النص للمؤلف العراقى عبد الحميد الزيدى ويحمل العديد من الدلالات والرموز ويحكم قبضته على فلسفة الهروب من الحياة إلى الموت ومن الموت إلى الحياة ، صمم ديكور العرض محمد مجدى عيد ، وقام بالإعداد الموسيقى والإضاءة أعضاء فرقة كامب، الإدارة المسرحية كريم معوض و مصطفى بخاتى ، الملابس والمكياج محمد فجل ، المخرج مساعد محمد شعبان ، الأداء التمثيلى محمد الدقاق فى دور المتسول ، أحمد حليم فى دور السياسى ، محمد الخياط فى دور قيس، إبراهيم سليمان فى دور المهرج، محمد عزت فى دور العجوز، هند شعبان فى دور الفتاة والإخراج لمحمد الحداد .

فكرة العرض

يبدأ العرض من صالة المتفرجين حيث يخرج الممثلون من بينهم وينتهى كذلك بعودتهم الى الصالة ثانية بحالة مختلفة . وقد بنى المؤلف فكرة النص "فنجان قهوة على مائدة الأموات" . على اعترافات الشخصيات التى لجأت إلى عالم الموتى هرباً من عالم الأحياء نتيجة حتمية لما تعرضوا له .

ويدور العرض حول مجموعة من الهاربين من الحياة أو الوطن الذى يقهرهم ولا يشعر بهم حيث دفعهم واقع اجتماعى لا يستطيعون الانسجام معه للبحث عن دنيا أخرى لينتهى بهم المطاف داخل سور مقبرة قديمة يحرسها عجوز .

يحاول هذا العجوز أن يدفعهم للخروج لاستكمال الحياة فى بادئ الأمر لكنهم يصرون على البقاء؛ فيفرض عليهم شروطه العديدة لتتحول المقبرة لوطن أسوء مما كانوا يعيشون به من قبل . ويستسلمون لحالة من الموت القهرى حتى ينتبهون ذات ليلة لصوت ضوضاء فى أحد القبور ويحاولون فتحه لتصعد منه فتاة حية التبس الأمر على أهلها عندما ذهبت فى غيبوبة طويلة وظنوا أنها ميتة فدفنوها حية ، وتطلب منهم المساعدة للخروج لتمارس حياتها القديمة مع أهلها .فيصر العجوز على بقائها فى مملكته وتنضم اليهم فيستسلمون لهذا الموت الجبرى .

و ثمة تشابه كبير بين عالم القبور الذى ترقد به الأموات فى قبورها مستسلمة وعالم الأحياء الذى يمثله هؤلاء الشخوص الذين يشتركون فى السلبية ووقوفهم عاجزين تماما عن فعل شىء .

المهرج الذى هرب من الحياة لأنه لم يستطع التخلص من مأساوية واقعه وعدم قدرته على التعايش معه ، والسياسى الرافض لواقعه وينادى بالتغيير فقط ، والمتسول السلبى الذى انهدمت حياته وماتت زوجته فترك رضيعته فى العراء ربما يلتقطها أحد المارة فيرعاها ، وصار شحاذا يسىء لمظهر وطنه فألقوا القبض عليه ، وقيس الذى أفقده الوطن الأمل فى الوصول الى ليلاه واكتفى بمناجاتها دون محاولة منه للوصول اليها . والفتاة التى تتمنى الخروج لدنياها الأخرى وأناسها خارج الأسوار لتحيا حياتها التى كانت تحياها . ويشتعل الصراع فى محاولاتهم جميعا للهروب خارج تلك الأسوار ذات الأسلاك الشائكة والكلاب المفترسة وسطوة العجوز الذى صارحاكما متجبرا يحاول السيطرة عليهم بأكاذيبه وحيله ليعودوا إلى الحياة هربا فيموت منهم اثنان ويعلن الثلاثة الباقون التمرد فى نهاية العرض والعصيان على العجوز وعدم الاستسلام له مهما كانت النتيجة .

وهكذا ينتهى العرض المسرحى بدعوة المخرج والمؤلف للتمردعلى الواقع الجائر.

الرؤية الإخراجية

اعتمد المخرج على عناصر عدة فى العرض كالموسيقى والإضاءة والممثلين والديكور البسيط . جاء الديكور على هيئة مقبرة قديمة تناثرت فيها القبوروموقد صغير لصناعة القهوة وشجرة وحيدة جرداء تماما بدأت فى منتصف المسرح ثم تحركت لأقصى اليسار لترك مساحة المنتصف لحركة الممثلين ثم عادت الى المنتصف فى نهاية العرض دون مبرر. بينما كانت الموسيقى رغم الاختيار الموفق لمقطوعاتها المؤثرة عالية طوال العرض على صوت الممثلين فأفقدتنا التواصل معهم كجمهور فى كثير من الأحيان. كذلك استمرت الاضاءة حمراء لفترات طويلة رغم اختلاف الحالات الانفعالية للممثلين ، كما لجأ المخرج كثيرا للاظلام الضوئى للتعبير عن التغير الزمنى . وأظنه ليس مناسبا لحالة العرض .



ورغم طاقة الممثلين الجيدة إلا أن انفعالتهم الزائدة أثناء العرض أفقدتهم توصيل الحروف والكلمات بشكل جيد وخاصة هند شعبان التى قامت بدورالفتاة فهى ممثلة جيدة إلا أن صوتها ضاع كثيرا مع شدة انفعالاتها وكذلك محمد الخياط الذى قام بدور قيس وغيرهم كما وقعوا فى مأزق اللغة العربية وعدم الضبط لها نحويا وقعوا بأخطاء لا حصر لها وكان على المخرج الواعد أنً ينتبه لهذا طالما يقدم عرضا باللغة الفصيحة. بينما استطاع محمد عزت الذى قام بدور العجوز تفادى هذا بما يوحى بخبرته الأكثر . وكذلك الحركة النمطية التى لجأ إليها أيضا المخرج فى تداعى كل شخص لحكايته بحالة الاظلام التى تسبقه وحركته فى وسط المسرح كانت غير موفقة إلى حد كبير .

عرض هادىء ومتماسك رغم هنات تجربة الإخراج الأولى



ويحسب للمخرج فى تجربته الأولى اختياره نصا كهذا له دلالاته وفكره الفلسفى وأصراره علىً طرحه من خلال فرقته المسرحية " كامب " التى تضج بانفعالات أعضائها الشباب ولا أعتب عليهم فالنص به بعض التناقضات التى تضع الممثلين فى مأزق ، ولم يستطع المخرج التعامل معها .

فى النهاية

كانت تجربة جيدة للمخرج محمد الحداد الذى خاض تجربة الإخراج للمرة الأولى فأستطاع رغم هنات العرض البسيطة صياغتها وطرحها معتمدا على نص ملئ بالرموز والدلالات محاولا توصيله بعيداً عن المؤسسات والأنظمة التى تتحكم فى عرضه وبامكانات فقيرة إلى حدٍ كبير .



عفت بركات



• انتهى المركز القومى للمسرح برئاسة د.حسين الجندى من تسجيل المادة الفيلمية لبعض أفلام المرحلة الثانية من سلسلة الأفلام التسجيلية لرواد المسرح المصرى والتى تضم مجموعة أفلام تم تصوير اثنين منها لكل من الفنان سعيد صالح والمخرج عصام السيد.

• قدمت مسرحيته "البيت القديم" فى مصر عام 1963 ثم طافت العديد من الدول العربية منها سوريا - العراق - السودان كما طافت أقاليم مصر.

الجَبَانة..

تجربة تحكمها روح الهواية

فى فضاء ساحة روابط قدمت فرقة " لايتنج " مسرحية " الجبانة " عن الكاتب المجرى " شاركدى آمرى " من إعداد وإخراج شريف حمدى وذلك يوم الأربعاء 24ن وفمبر الماضى ، وتجدر بنا الإشارة إلى أن الحياة الثقافية - خلال السنوات القليلة الأخيرة - تشهد حراكاً من نوع خاص ، حراكاً مزدوجاً من قبل مؤسسات رسمية ممثلة فى مركز الإبداع الفنى بالأوبرا وقصر التذوق الفنى بالإسكندرية ، ومن قبل بعض الكيانات الخاصة والتى منها ساقية الصاوى بفاعليتها ونشاطها الواسع وكذلك ساحة روابط باستضافتها للعروض الفنية وما قد يترتب على ذلك من زيادة الحراك وبالتالى الأمل أو البشارة بمستقبل مرصع بثمار إيجابية.

و" الجبانة " مسرحية قدمها شريف حمدى ضمن سلسلة عروض لفرقة " lighting " التى يرجع تأسيسها إلى خمس سنوات قدمت خلالها أعمال منها :" مساحة الضوء " بمركز الإبداع بالا سكندريه، " لعبة القطة " بجيزويت القاهرة ، " الجرائم أنواع " بالمركز الفرنسى بالا سكندريه وجيزويت المنيا ، ... وغيرها ، ولم تخرج تلك الأعمال عن موضوعاتها التى تغوص فى النفس البشرية وما يعتريها من صراعات إنسانيه ، ولم تعرج عن طبيعة عروضها قليلة التكلفة والتى تعتمد على كسر الإيهام والسلاسة فى تقديم العملية المسرحية .

و المؤلف " شاركدى إمره " روائى مجرى شاب توفى عام 1961 فى الأربعين من عمره أمضى منها 25عاماً فى الكتابة ، درس الصيدلة والحقوق ، وتعد وفاته لغزاً حيث لم يعرف أحد سببها حتى الآن، وقد خلف سبع روايات منها " المجنونة والمختلف ، الجبانة ، العاصفة ، سمعان العمودى " وآخرها "الفردوس المفقود " 1961 وجميعها من ترجمة السورى نافع معلا ، وتدور أعماله حول موضوع واحد يمكن تسميته أدب الخيانة الزوجية ، أو أدب العشيق وعلى وجه آخر يمكن اعتباره أدب البحث عن النصف الثانى الضائع ، وقد جند شاركدى أعماله لتحقيق ذوات شخصياته قلقة التى لا تهتدى إلى السبيل المناسب لهويتها حيث أنها دائماً تفقد السيطرة على سلوكها الأخلاقى ، والأعمال بطبيعتها تعبر عن التناقضات الأخلاقية فى مرحلة الخمسينيات الاشتراكية التى كتبت فيها ، ومن المهم أن نشير هنا إلى أن حياة هذا الكاتب القصيرة لم تتح له الفرصة حتى يلقى التكريم المناسب له فى حياته.

ففى رواية " الجبانة " يُطلعنا بحيرة زوجة بين حياة الرفاهية " سيارة ، فيلا ، رحلات ، .. "وبين حب "ميكانيكى" عازب ، وبين هذين ثمة عاشق ثالث يلاحقها أينما تذهب ، والراوية مسرودة بضمير المتكلم بصيغة الاعتراف الظاهرى حيث أنها لا تمتلك شجاعة اتخاذ القرار بين الاختيارات الثلاثة لذا نجدها مع نهاية الرواية تستسلم لواقعها حيث اللا قرار بأن تكون عشيقة إلى مالا نهاية !

والعرض يبدأ بعد تسع سنوات مضت على زواج ، حيث تحكى لنا الزوجة " يوستينا سعيد " حكايتها ، فنعرف أنها تنتمى لطبقة متوسطة وأنها كانت تحلم بزواج يحقق لها أغراضها التى تتناسب مع ما تتمتع به من جمال وأنوثة ، وتروى لنا عن الزوج " عمرو المحمدى " فى الآتيليه الخاص به حيث نرى فناناً تشكيلياً نعرف بأنه ثرى وفر لها كل ما كانت تتمناه ، هى تعشق نفسها وذاتها وأنوثتها وقد استغلت كل ما تتمتع به من شباب وجمال وأنوثة فى عقد صفقة مع هذا الزوج الذى يحقق لها ما تطلعت إليه ، تظهر لنا بفستان يكشف لنا عن جمالها وأنوثتها ويعكس العالم الذى تطلع إليه من بهرجة وأضواء ، هى الآن تعيش حياة تطلعت إليها منذ مرحلة الصبا ، حياة تركت كل شىء فى سبيلها ، ولكنها بعد سنوات تسع اكتشفت شعورها بجوع ، اكتشفت أنها لم تجد ذاتها فيها ، اكتشفت حقيقته ، فهو لم يسع لها كإنسانة أو رغبة فى أنوثتها ، لم يرض ذلك غرورها ولم يشبع احتياجاتها كأنثى ، لقد اقترن بها من قبيل إكمال الواجهة الاجتماعية ليزين بها حياته باعتبارها ديكورًا، فهو دائماً يزين فى تمثالها ويدعو الناس كى يستمع لمديحهم فى هذا " المنيكان " الذى يملكه ، وهى تضيف من عطائها له بمزيد من المديح لتزيد مغانمها منه ، هى صفقة بكل الأبعاد ، ترك لها " الباب مفتوحاً تذهب وتجىء كيفما تريد ، التقت بشاب " أحمد هانى " ميكانيكى ، فتنت به وفتن بها ، لم تترد أن تنشئ علاقة معه لنكتشف أيضاً وجود علاقة مع ثالث " أرسانى مشرقى " ، لم تستطع حسم علاقاتها رغم ميلها لأحدهم ، أبقت على العشيق الأول حتى إشعار آخر ، وثارت على الزوج فاكتشفت تمسكه بقطعة الديكور، وهى بين هذا كله لم تشعر بذاتها .

تميز فريق التمثيل بالأداء السلس والثقة والحضور

المخرج أجاد استخدام ساحة مكان العرض

و يحسب للمخرج تنقيبه من أجل إحضار نصوص غير معروفة أو جديدة لم يتم تنفيذها من قبل ، ولكن من المهم أيضاً مراعاة مواءمة موضوعاتها وقيمها للمجتمع ، وأن تكون شخصياتها سوِّية لا مرَّضية حيث أن القيم الإنسانية المطلقة مشروعة لكننا لا يمكن أن نقدمها مشوهة فنموذج الزوجة كان بمثابة ساقطة فهى تطلب من العشيق استمرار علاقته بها بعد رفض الزوج للطلاق ولكنه رفض خشية أن تستبدله بآخر بعد أن تمل منه ، وهى تبقى على علاقتها بالعشيق الأول فى وجود الثانى قائلة له إنها ربما تحتاج إليه ، أما الزوج فهو يقبل الوضع برمته، وعليه نجدها مع النهاية تقرر بقاء الأوضاع على ما هى عليه لأنها تجبن على اتخاذ قرار ينتج عنه أى خسائر حيث لا تريد تحمل مسؤولية لقرار ، لتختتم العرض بمقولتها " سيظل الواقع هكذا إلى أن أصبح عجوزاً " ، تريد هذا وتحجز هذا احتياطياً ، إنها لا تريد إلا نفسها ، وبالطبع امرأة بكل تلك المعطيات لا يمكن لمجتمعنا أن يتعاطف معها .

أما ديكور " ميدو " فقد جاء بسيطاً موحياً وقد أجاد المخرج استغلال ساحة مكان العرض بتقسيمها إلى مناطق للحركة حيث اتخذ من العمق المنطقة الأساسية - مكان الزوج - بما احتواه من اكسسوار قليل بين أدوات نحت وتمثال ولوحة ومقعد وبعض زجاجات خمر فارغة ، ومنطقة اليمين ورشة إصلاح السيارات هُيئت بقطعة قماش ، واليسار من الأمام مكانًا للكافتريا ، ومن الخلف منفذ إلى باقى الشقة ، بينما منطقة المقدمة كانت مكاناً حراً للقاءات الشارع .

أما فريق التمثيل فقد كان متميزاً ، حيث اتصف بالأداء السلس والثقة والحضور وإن عاب بعضه التعامل بعنف مع الاكسسوار " مقاعد - تمثال - ورد " ، وقد تميز" عمرو المحمدى " بأداء واثق متسق مع طبيعة شخصية الزوج وأضاف إليه ، واجتهدت " " قدر المستطاع فى أدائها لدور الزوجة الجبانة وإن لم يتح لها المخرج مناطق تبرز من خلالها الصراع الداخلى لشخصية الزوجة " العشيقة - المترددة - الأنثى الحالمة - الأنانية " الجبانة ، وكشف " أحمد هانى " عن تمكن فى الأداء لدور " الميكانيكى - العشيق " ، أما باقى الأدوار لـ " أرسانى مشرقى ، محمد الهوا رى ، رنا بركات ، خالد أحمد ، ناهد السيد " فقد كانت تقليدية أو نمطية ، وقد أدى كل منهم ما عليه فى حدود المساحة التى أتاحها الدور، وقد كشف مؤدى دور " النادل " عن إمكانيات كوميديان عالية وتمتعه بخفة ظل وظفها بحساب ودون إسراف ، كذلك دور الخادمة التى أجادت فى ردود الأفعال رغم عدم تكلمها ، .. ويبقى لنا الإشادة بذلك النشاط الفنى الذى تتمتع به مدينة الشمال الساحلية " الإسكندرية " التى تجذبنا إليها يوماً بعد يوم ، تحية إلى فريق العمل مصطفى سليمان " الرؤية الموسيقية " ، وعصام عادل ، محمد المأمونى ، شريف عباس ، أسامة الهوارى " التحية لهذا الفريق الذى تحكمه روح الهوية ، والهواية والحماس فقط ، لذا فقد وجبت الإضاءة على تجربتهم بكل ما لها مع التغاضى عن بعض ما عليها .

ناصر العزبى





• بالاتفاق مع جمعية النهضة العلمية والثقافية (جزويت مصر) أعيد تقديم العرض المسرحى "أرواح الفجالة" للمخرج الإسبانى "رامون" الذى سبق تقديمه فى أبريل 2010 كنتاج لورشة مسرح الشارع، المسرحية عرضت أيام 14– 15 يناير الحالى بجزويت القاهرة وأيام 20 و 21 يناير بجيزويت الإسكندرية و 25يناير بالمنيا. يشارك فى العرض محمد الديب وحسن المصرى وأحمد صالح وأحمد رشدى وشاكر وحنان وعبد الله.







«الكلاكاج» ..

عودة تاريخية لابنة شفشاون نعيمة زيطان إلى أحضان أصلها

بقاعة العروض التابعة لدار الشباب المدينة بشفشاون شمال المغرب، قدمت فرقة المدينة الصغيرة عرض إنتاجها الجديد لهذا الموسم تحت عنوان: "الكلاكاج" وهى من تأليف : أحمد السبياع وإخراج نعيمة زيطان. ومن تشخيص: آمال بن حدو، عقبة ريان، محمد بوغلاد، نورة بن ابراهيم، نرجيس الحلاق، أحمد السبياع، خالد جنبى، محمد رميشى.

العرض/الحدث:

بعيدا عن تفاصيل العرض البنيوية، شكل العرض حدثا تاريخيا سواء على مستوى المدينة أو المغرب، إذ "الكلاكاج" نص أعاد المخرجة من أصول شفشاون إلى أصلها لتعمل فى أول عرض كمخرجة لها منذ تخرجها فى الدفعات الأولى من خريجى المعهد العالى للمسرح بالرباط. إذ اشتغلت ولسنوات فى فرق خارج مدينتها، وخصوصا فى العاصمة الرباط. وخصوصا مع فرقة الأكواريوم. وعبر العديد من الأعمال التى تركت بصمة واضحة فى المشهد الفنى للفنانة الشفشاونية المبدعة وبالمشهد المسرحى بالمغرب. وانتظر طويلا مهتمى المسرح بالمدينة هذا الحدث بفارغ الصبر لتتبع هذا المولود الذى انتظرته المدينة ومنذ القديم.

الحكاية/الكلاكاج الحكائى:

تبدأ المسرحية بصراع لفظى بين أربع أفراد. فينكشف الصراع الدائم بين اثنين منهما وذلك بطريقة نستشف فيها الملامح العبثية فى الحوارات التى تلعب خصوصا على اللعب بالمفردات والمعانى. نعرف أن الجماعة تنتمى لقبيلة ما فى مكان ما، تتصارع حول وجهات فكرية وأيديولوجية حول الاختلاف وحول استقبال ما هو جديد. فالجديد ليس دائما صالحًا، وليس دائما غير صالح.

بعدها تنتقل الأحداث نحو عالم آخر فيه يتربع الحب والعلاقات العاطفية بين الجنسين كأساس ينسينا فى ما حدث فى المشاهد الأولى. بين الحب والخيانة والعلاقات السرية التى قد تؤدى إلى نتائج لا تحمد عقباها. بطريقة تمتزج بالفكاهة والاستهزاء، وخصوصا من تسلط الرجل ومفاهيم الرجولة التى تعودنا المخرجة تتصدى لها فى الكثير من أعمالها التحسيسية.

فنيته فى الحبكة الدرامية ونحاول تلمس خيوط الأحداث وربطها.

وهكذا ننتقل مع عوالم العرض فى أبعاد الخشبة الثلاثية، فنتأمل بشكل خفى فى معنى العنوان المستوحى من اللفظة الفرنسية التى تعنى : شد وغالبا تصيب العضلة. فنحس أن مفهوم الحكى قد أصيب بكلاكاج لعل أصحاب العرض تعمدوه.

التأليف بين الفلتات الدراماتورجية والاخراج الاستعراضى:

بين أسلوب الكتابة لدى الكاتب عبر انتاجاته السابقة والتى تظهر استعماله للأسلوب العبثى، إلا أننا نكتشف وجها آخرا فى "الكلاكاج" حيث يعتمد إشارات ومفردات فاضحة.

أما الإخراج فلقد أبانت المخرجة عن عراقة أسلوبها الركحى وامتلاكها لآليات الميزانسين العصرية وذلك باللعب على كل أبعاد الخشبة، حيث قسمتها إلى ثلاثة أجزاء تحمل دلالات مسرحية مستخدمة صور مسرحية متنوعة. مستعملة مخزونها الإخراجى بإتقان.

وظفت المقدمة للصراعات القبلية التى جمعت بين أربع شخصيات، مظهرة أسباب التناحر والتى غالبا تكون بسب اختلاف الرأىء أو التعنت الفارغ.

أما وسط الركح فحاولت مخرجتنا تلخيص أهم التفاصيل الحميمية والعلاقات الثانية بين الجنسين الخفية.

أما الخلف فلقد لعبت فيه المخرجة بمفهوم القنطرة أو الجسر الذى حضر مجسما ولامست فيه تيمات التقارب بين الجنسين المختلفين أو من نفس النوع.

الأكيد أن الأستاذة نعيمة زيطان عرفت بدفاعها عن حقوق المرأة وإيصال صوتها المبحوح وخصوصًا عبر الخوض فى التابوهات. والتى تصدم غالبا، كما أنها تحذف مؤقتا بعض المشاهد الساخنة أو الصادمة وخصوصا عندما تعرض فى مدينتها حيث تعرف خصوصياتها المحافظة. حيث شكل "الكلاكاج" تيمة تتميز بالجرأة فى الطرح وهى سمة ليست غريبة على المخرجة. كما أن بعض المشاهد والإفيهات يمكن تلمس إضافتها من طرف المخرجة.

لكن هذا أسقطها فى بعض التكرارات على مستوى الصورة المسرحية وعلى مستوى الأحاسيس الدراماتورجية بشكل عام.

السينوغرافيا بطل آخر خفى:

الديكور تميز بالبساطة والحركية وخصوصا تميز السينوغراف الذى يعتبر أهم السينوغراف بالمغرب الفنان يوسف العرقوبى، حيث اعتمد على تقسيم الخشبة لثلاثة أبعاد عن طريق قطع ثوب شفافة. وكراسى ومربعات مع وجود قنطرة/جسر فى خلف/آخر الخشبة.

الإنارة شكلت النقطة الأبرز ، حيث نجحت فى نقل التفاصيل الدرامية وخصوصا فى مرحلة الحميمية عبر تسليط الضوء بطريقة احترافية على الثوب الشفاف ليعطى إحساسا بدقائق التلهف والحب والبوح والسرية.

أما الملابس فلقد تنوعت بين لباس ببدلة رسمية من دون ربطة عنق بالنسبة لرجال"القبيلة" والذين بدأوا فى الظهور فى كل مشهد بقطعة أقل إلى أن وصلوا إلى الملابس الداخلية أو ملابس النوم. أما بالنسبة للنساء الثلاث فكان معبرا عند الأم (أم المعشوقة) والأب (أب العاشق)، وسورياليا عند البنت وصديقتها.

الممثلون بين فتنة الحكى والكثافة الإخراجية:

اختلف أداؤهم بين المشاهد إلا أنه على العموم لامس الشخصيات فى الكثير من الملامح التشخيصية. مع السقوط فى فخ النمطية وتكرار الحركة(رفع السبابة). وخصوصا وأن الطاقم يشمل على خريجى المعهد العالى للمسرح وبين هواة دخلوا باب الاحتراف من بابه الواسع.

ختاما ومهما قد يقال عن العرض فدخول فنانة فى مغامرة الاشتغال مع فرقة من مدينتها يحسب للمخرجة التى كثيرا ما صرحت بأن السبب هو عدم المناداة عليها من طرف أبناء مدينتها، كما أن هذا قد يؤثر إيجابا على سيرورة المسرح عموما بالمدينة التى يترقب سكانها بناء مسرح بمقاييس احترافية فى أقرب الآجال. فالمدينة أنجبت فنانين من كل الاختصاصات المسرحية(ممثلين وممثلات وسينوغراف ومخرجين..)

المخرجة مزجت بين عراقة الأسلوب الحركى وآليات الميزانسين العصرية

عزيز ريان
شفشاون/المغرب



• عرض مركز إبداع (بيت السحيمي) عروض "الآراجوز وخيال الظل "التي تهدف إلي المحافظة علي التراث المصري الأصيل وتدعيم الهويه المصريه .. حيث أقام الجمعه الماضية العرض المسرحي للآراجوز وخيال الظل " حكايات شعبية " والذي تناول مجموعه من القصص التراثية المصرية القديمه وتقديمها بشكل معاصر ، العرض تقديم أعضاء فرقة ومضة وتحت إشراف وإخراج د. نبيل بهجت .

• ترجمت مسرحيتاه "الغريب والزوبعة" إلى العديد من اللغات منها الانجليزية والفرنسية والألمانية.



محاولات جادة لتقديم شكل مختلف ومبهر على خشبة المسرح

ذاتى عين شمس ..

صور جريئة .. على حساب فن الممثل

كان تقارب المستويات بين معظم الفرق المشاركة هو السمة المميزة لمسابقة التمثيل المسرحى التى أقامتها جامعة عين شمس ، خلال النصف الأول من العام الدراسى / 2010 2011 والتى يطلق عليها مهرجان (الإكتفاء الذاتى) لاشتراط أن يتم الاستعانة بالمواهب الطلابية فقط دون المحترفين، فى كافة مجالات المسابقة (التمثيل ، الإخراج ، السينوغرافيا ، التأليف) ، و يسمح بالاستثناء فى مجال التأليف دون غيره للاستفادة بما هو متاح من نصوص المكتبة المسرحية العامرة .

و قد شارك فى هذه الدورة من المهرجان اثنتا عشرة فرقة مسرحية مثلت كليات (الطب البشرى ، طب الأسنان ، الصيدلة ، الهندسة ، العلوم ، الزراعة ، الألسن ، التجارة ، الآداب ، الحقوق ، التربية ، البنات) تنوعت العروض التى قدمتها بين عروض اعتمدت على نصوص " مضمونة " لكبار الكتاب : ليلى والمجنون / صلاح عبدالصبور ـ صيدلة ، الزوبعة / محمود دياب ـ آداب ، المهزلة الأرضية / يوسف إدريس ـ طب بشرى ، اعقل يا دكتور / لينين الرملى ـ زراعة ، على الزيبق / يسرى الجندى ـ حقوق ، وأخرى امتلكت فيها الفرق الشجاعة و المخاطرة فاستعانت إما بنصوص كتبت خصيصاً من أجل المسابقة بواسطة طلبة ، أو هواة ، أو بأخرى لشباب الكتاب : بطاقة شخصية / عمرو عادل ـ طب أسنان ، الجانب الآخر / محمد درديرى ـ علوم ، تنتخبوا مين ؟ (عن هاملت / شكسبير) / عمرو حسنى ـ تربية ، مدينة الثلج / محمود جمال ـ تجارة ، أنا الذى / مصطفى حمدى ـ ألسن ، خارج نطاق الحكمة / تأليف جماعى ـ بنات ، فى حين وقفت منفردة بمغامرتها فرقة كلية الهندسة بعرضها (الاختيار) الذى أعد نصه للمسرح : أحمد خالد و مصطفى الدسوقى ، عن الفيلم السينمائى (الاختيار) لـ (يوسف شاهين) والذى شاركه كتابة السيناريو الخاص به (نجيب محفوظ) !

كانت تجربة كلية الهندسة مميزة فى اتجاهها نحو وسيط فنى لم نألفه ، و خاصة فى مسرح الهواة ، الاستلهام منه وتصنيفه كأحد مصادر الموضوعات (بعكس الاستلهام من الأدب مثلاً) مما يفتح الباب على مصراعيه أمام نظرة مختلفة للفيلم السينمائى، وهو ما يحسب لهذه التجربة التى يمكن أن أعتبرها رائدة فى هذا المجال .

استطاع (أحمد خالد و مصطفى الدسوقى) تطويع القصة السينمائية بتعدد مناظرها وتلاحق أحداثها لمقتضيات وإمكانات خشبة المسرح البسيطة التى يقدم عليها العرض . اختزلا كل الأماكن فى مكان واحد ، مما سهل كثيراً من حدوث الانتقالات بين المشاهد دون صعوبة ، و لكن هذا المكان منقسم على نفسه إلى منظرين وهويتين متداخلتين ومختلفتين (شأن البطل الرئيسى للعمل "سيد") باختلاف توظيف قطع وموتيفات الديكور والاكسسوار.

ممثلو الأدوار الثانوية يلفتون الأنظار على عكس ممثلى الأدوار الرئيسية

جاء اختيار (مصطفى الدسوقى ـ مخرج العرض) لإيقاع بطئ يلائم أجواء الحزن والأسى أكثر من ملائمته لقصة ذات قالب بوليسى متوتر ، وبالتالى التراخى فى تقديم الأحداث . هذان العنصران إضافة إلى التباين بين قوة الشخصيات الدرامية والقدرات التمثيلية المجسدة لها أفقد العرض ، من وجهة نظرنا ، تأثيراً كبيراً متوقعاً له .

من التجارب الأخرى الملفتة بالنسبة لنا تجربة كلية التربية (تنتخبوا مين..؟) قدم من خلالها (عمرو حسنى) و(شريف حسنى ـ مخرج العرض) معالجة لـ (هاملت) شكسبير، يمكن أن نعتبرها اقتباساً ، انتقل بها من الدنمارك إلى مصر ، و نزل بها من أجواء القصور الخالصة إلى الشارع وأجوائه الشعبية ، و نطق أبطالها بالعامية المصرية ، فـ (كامل بيه) رجل الأعمال الفاسد و(جمالات هانم) المتطلعة طبقياً هما (كلوديوس) و(جرترود) فى النص الأصلى ، وبدلاً من القصر الملكى فيلا فاخرة ... وهكذا ، والعلاقة بين الفيلا والحارة داخل العرض هى العلاقة ذاتها بين المستغِل و موضوع استغلاله الذى يستمد منه قوة بقائه ، و جسد هذه العلاقة من خلال موضوع الانتخابات التشريعية ، ومن خلال (هاملت) الممزق بين الحارة حيث نشأ و وجد الدفء و الفيلا حيث انتقلت أمه للعيش بها بعد الزواج من عمه و ترغب فى أن ينسى الجميع الماضى ، (هملت ـ الشخصية) صار شعبياً ، اجتماعياً نوعاً و مطلاً نحو الخارج أكثر ، باحثاً عن الدفء الأسرى ، و (هاملت ـ المسرحية) تم توظيفها لخدمة الاجتماعى والسياسى المحلى ، وهو ما نعتبره ، من طرفنا ، إضافة هذا العرض ومحاولة جادة لتفسير (هاملت) بشكل مختلف يُفعّل فيها دور الشعب المغبون داخل النص الأصلى ، فقد أتاح له المساحة لينقل جانباً من حياته ويعبر عن نفسه ، غير أن هذه الرؤية كانت تحتاج إلى شئ من الضبط ، وذلك بمزيد من الاقتراب ، خلال عملية التمصير ، من العلاقات والأساليب لجعلها ملائمة للبيئة المصرية التى انتقل إلى أرضها الحدث خاصة مع الحرص ، البادى على خشبة المسرح ، على الحفاظ على الشكل الواقعى من خلال الديكورات والملابس ولغة الحوار ، بدلاً من الخلط بين ما هو محلى وما هو أجنبى.

الممثل عنصر مكمل ضمن عناصر العرض المسرحى

بذلت فرق المسابقة محاولات جادة لتقديم شكل مختلف ومبهر على خشبة المسرح و منها كأمثلة : عالم الدمى وألعاب الأطفال ، والانتقال السحرى من وإلى الواقع ـ مدينة الثلج / كلية التجارة ، خيمة لألعاب التشخيص و التحبيظ الشعبية ـ على الزيبق / الحقوق ، برنامج تليفزيونى و الانتقال منه إلى عالم الصور الفوتوغرافية ثم إلى عالم الذاكرة ـ أنا الذى / ألسن ، الانتقال لزمن المستقبل ـ بطاقة شخصية / طب أسنان . كذلك اهتمت العروض بطرح مضامين تعكس اهتمامات متباينة وقلقاً عاماً متعدد الجوانب (العلاقات : بين الطبقات أو بين الحاكم و المحكوم أو الخالق والمخلوق أو الإنسان والإنسان ، الشك فى الماضى وفى التاريخ بشكل عام ، الصراع بين المظهر والجوهر ، ..) لكن الاهتمام بأحدهما كان يجيئ على حساب الآخر ، وهو ما يلفت النظر إلى الاهتمام بإبراز المخرج أو المؤلف ، الأمر الذى كان يؤثر بالسلب على أهم عناصر اللعبة المسرحية و هو الممثل ، فجاء مستوى التمثيل داخل المسابقة بشكل عام ، وداخل كل عرض على حدة بشكل خاص على غير ما يرام ، وكانت الملاحظة الملفتة هى الأداء الضعيف أو غير الملائم لطبيعة الشخصية بالنسبة لممثلى الأدوار الرئيسية، نستثنى منهم (خالد مانشى / الدمية جيمى ـ مدينة الثلج ، لسيطرته على جسده بشكل رائع واعطائه صورة حركية مقنعة عن الدمية) فى مقابل ذلك لفت ممثلو الأدوار الثانية والثانوية الانتباه بشكل أكبر ، منهم (شريف عاشور ، خلود خالد ، دينا محسن ، بلال على ، يوسف على ، مصطفى سعيد ، أشرف عبدالله ، .. وغيرهم!

تباينت اهتمامات مخرجى المسابقة (نهى شوقى ، سمر يحيى ، خالد أحمد ، عمرو الكويتى ، هشام ، محمد درديرى ، أحمد عصمت ، شريف حسنى ، وليد محمد ، بسام عبدالله ،كريم سامى ، مصطفى الدسوقى) وإن التقت بشكل أو بآخر فى النهاية حول دور الممثل كعنصر مكمل ضمن عناصر العرض المسرحى.

عبدالحميد منصور

• **فاز الطالب "زياد إمام فهمى" بمدرسة المقريزى بالمركز الأول فى الإلقاء على مستوى مديرية التربية والتعليم بالقاهرة بقصيدة "ما أجمل المطر" لـ "أديب حسن محمد"، تدريب رانيا فهمى مشرفة النشاط بالمدرسة.**

صيد الأحلام وبختك اليوم

داخل قاعة الغد للعروض التجريبية والتراثية جلست لأشاهد العرض المسرحى صيد الأحلام من تأليف رشا عبد المنعم وإخراج محمد فوزى ووقفنا دقيقة حدادا على أرواح ضحايا الحوادث الأخيرة فى الإسكندرية
ليبدأ العرض المسرحى الذى يعتمد على تقنيات خيال الظل او عرض خيال الظل الذى يحوى تقنيات المسرح ومن خلال سؤال جوهرى هل يحيا الإنسان متغذيا على الحلم ام أن الحلم يتغذى على الإنسان فعالم الحلم هو عالم فانتازى تمتزج فيه رغبات الإنسان بمخاوفه وتمتزج فيه الشخصيات والأماكن ولا يتعلق بالمنطق الواقعى او الحياتى وهو مهرب الإنسان من الكبت او القمع او القهر الذى يتعرض له فيستطيع الإنسان فى حلمه ان يرى الأشياء كما يحب دون حجاب او خوف ويستطيع أن يبلغ أعظم المراتب ففى حلمه يصبح غنيا وقويا يعيش فى ابهى القصور ويرتدى أبهى الثياب بينما هو فى الحقيقة فقير أو معدم .
على الصياد الفقير يسكن فى عالم الأحلام يكابد الفقر والعوز ويهرب دوما الى عالم الأحلام حتى يقع فى حب نور الفتاة الحسناء والتى يراها ترقص عارية ويقعان فى غرام بعضهما البعض ويجلسان تحت الشجرة (وانتم عارفين الباقى ما هو الحلم ما فيهوش رقابة) ويحاول على ونور الذهاب للخليفة لكى يساعد على فى اخراج نور من الحلم وفى الطريق يلتقى بالخليفة وهو مربوط بشجرة وزوجته تضربه بالكرباج ويسأله عن طلبه ويوصيه أن يذهب اليه فى القصر فى اليوم التالى ليخبره بطلبه ويعطيه (أمارة) ليتعرف عليه وهو انه رآه وهو يجلد بالكرباج من زوجته .
وفى اليوم التالى يذهب على للخليفة ويطلب منه المساعدة فيهديه الخليفة الى الساحر قارون ويعطيه المال ويفكر على كيف يخرج نور العارية من الحلم ففكر فى ان يخفى دينارين فى جيبه ليشترى لها ثوبا يسترها ، ويعطى المال الباقى لقارون وينجح فى اخر الأمر ان يخرج نور من الحلم ليتزوجها ولكن لا تنتهى الحدوتة بهذا الزواج فحين يتزوج الاثنان ينتهى الحلم بالنسبة لهما وعاشا الواقع واصطدما بمشكلات الواقع ولذا عاد على مرة اخرى للحلم وانضمت نور الى حريم الخليفة لتحيا فى الحرملك ويتبعها على ليصبح خادم فى الحرملك . ولا يعرف على هل عاش وتغذى على الحلم ام أن الحلم عاش وتغذى عليه .
ولقد قدم المخرج محمد فوزى العرض مستخدما تكنيك خيال الظل ممزوجا مع التمثيل البشرى فى مكان العرض حيث بدأ العرض بالراوية والتى استقبلت الجمهور بحفنة اوراق البخت او الحظ لتجلس على مقعد وتبدأ فى سرد الحدوتة والتى تقدم بالتوازى معها على جدران المكان المحيط بمكان العرض حيث تحول الديكور كله الى شاشات صغيرة ومتوسطة لخيال الظل يحركها اللاعبون من خلف الديكور ويتم انتقال المناظر على شاشات العرض من شخوص خيال الظل او من الممثلين البشريين ويحدث تداخل بين خيال الظل والممثلين البشريين وعرائس او دمى الماريونيت التى يحركها الممثلون انفسهم فى وسط المسرح مثلما حدث فى مشهد الخليفة مع على حيث وضع الممثلون منضدة عليها سرير صغير او ماكيت مصغر للسرير والمقعد الذى يستخدمه الممثلون ومحركو العرائس فى جلوس الدمى او العرائس وهذا المزج بين هذه الظواهر المسرحية الشعبية من الحكواتى او الراوى وخيال الظل والأراجوز والتمثيل البشرى هو مزج موفق وقدم فى هارمونية ممتعة للمشاهد وهو يتفق مع رؤية النص الدرامى والذى يعتمد على مزج الحلم بالحقيقة.
الديكور لمحمود حنفى كان منسجما مع العرض فقد أحاط منطقة التمثيل فى مواجهة الجمهور بثلاثة حوائط أحدها خلف الممثلين وفيه شاشة كبيرة فى وسط الحائط أخفيت بستائر سوداء تنفتح عند أداء خيال الظل فى جزئها الأعلى وتصبح كلها شاشة لخيال الظل البشرى اثناء مشاهد التمثيل والرقص بين على ونور فى مشاهد الحلم ليصنع بذلك بعدا سحريا للديكور فهو قدم غلالة للشخصيات لتصبح شخصيات سلويت تتفق مع مفهوم الحلم الذى تحيا فيه الشخصيات .والحائط الجانبى الذى يحد الممثلين من ناحية اليسار ملئ بالشاشات الصغيرة لخيال الظل ويتسع الحائط ليقدم شخوص الممثلين البشريين فى شكل أقرب للصور السالبة الفوتوغرافية وهو استمرار لحالة الحلم عند الشخصيات وعدم وضوح ملامحها . اما الجانب الآخر يمين الممثلين ففيه باب وعلى يمين الباب ويساره شاشات صغيرة لخيال الظل . والمكان المحيط بالممثلين كله اشبه بالقضبان او السجن فالشخوص داخل الحدوتة شخصيات مسجونة داخل حلمها . ولكن المخرج محمد فوزى استخدم دخول الممثلين من خلف الجمهور ليصبح المكان كله اشبه بالسجن لشخصيات الواقع ايضا بالجمهور ليصبح الجمهور كله ايضا مسجون بالحلم
الموسيقى لهانى عبد الناصر كانت متنوعة فقد قدم مستويين للموسيقى مستوى خاص بخيال الظل وفيه اعتمد على الإفيهات الموسيقية كمؤثرات الرسوم المتحركة ومستوى اخر للشخصيات البشرية ويعتمد على الموسيقى الحالمة فى مشاهد الغرام بين على ونور وايضا فى النقلات الزمكانية بين المشاهد .
التمثيل انقسم التمثيل فى العرض بين التمثيل الإذاعى المصاحب لشخوص خيال الظل والتمثيل المسرحى كما جاء فى أداء الممثلين نهاد ابو العينين واحمد بسيم ونشوى اسماعيل وشكرى عبد الله ورضا حسنين وهشام على ومحمد لبيب ونديم شوقى حجاب وبسنت عباس والذين قدموا تابلوها فنيا راقيا من التمثيل والاستعراض وان كان ممثلو الأدوار الرئيسية كالراوية او الخليفة او نور او على لم يستطيعوا تقديم طاقاتهم الفنية كاملة بسبب الأطار العام للعرض الا انهم ممثلون على درجة عالية من الإجادة رغم قلة المشاهد التمثيلية المقدمة . وقد احتوى العرض على بعض القفشات الكوميدية من جانب الممثلين اضفت على العرض بهجة ومتعة فهى قفشات من داخل الحدوتة وليس فيها خروج على النص .
وانتهى العرض المسرحى فجأة لنجد الممثلين يدخلون للتحية وهو امر يجب ان يتم مراجعته من قبل المخرج فالعرض ينتهى فجأة دون تمهيد او إعلان بنهاية العرض .كما انتهى العرض ولم أجد مبررا لورقة البخت التى فى يدى والتى تحتوى على عبارة (ضربنى وبكى وسبقنى واشتكى) وكنت أرجو أن تكون لها علاقة ما بالعرض كأن يتم التداخل مع الجمهور بالأمثال المكتوبة معهم او سؤالهم عن محتوى ما حملوا من أوراق فمشاركة الجمهور فى اختيار ورقة البخت اى ان الجمهور سيصبح ايجابيا فى العرض ولكن انتهى العرض والجمهور كما هو فى سلبية لعدم تطوير العلاقة بين العرض والجمهور .وذلك لأن عروض القاعة تفرض نوعا من الحميمية بين الممثلين والجمهور فلا توجد خشبة مسرح تقليدية وبالتالى لا يتحقق الإيهام المسرحى
ولكن العرض المسرحى كان ممتعا وايقاعه منضبطا فقد مر الوقت دون ان نشعر به سريعا وهو شئ جيد يحسب لمخرج العرض وكاتبته لما فيه من تنوع فى عناصر الرؤية المسرحية.
وفى النهاية عرض صيد الأحلام عرض راق يقدم رؤية فنية وفكرية تتناسب مع طبيعة الجمهور المصرى.



هل يحيا الإنسان متغذياً على الحلم أم أن الحلم يتغذى على الإنسان؟



مزج المخرج بين التمثيل البشرى وتكنيك خيال الظل وقدم عرضاً ممتعاً

أشرف عزب



● ندوة ثقافية بعنوان الوحدة الوطنية فى قصائد فؤاد حداد والوطن فى أشعار صلاح جاهين تفعيل جمعية الرعاية المتكاملة فى فبراير القادم ويحاضر فيها د.عبد الحكم العلامى وأحمد إبراهيم وأشرف أبو جليل.

ابنتى الجميلة..

عرض ينبئ بموت المسرح المصرى

الحمد لله انقشعت الغمة وابتعد الخطر رغم تلويحه بأنه ما زال هناك متربص ينتظر فرصة جديدة كى يسطو على كنوز الأمة ويفوز بالحصان العربى الأصيل رمز الأصالة والعراقة والتميز.. أقول لكم الحمد لله فقد شملتنى الفرحة والسعادة السكر الزيادة وارتاح قلبى ولم أعد مكتئبًا فالحقيقة التى لا لبس فيها أن الأمة أُنقذت فى اللحظات الأخيرة وفاق المدعو "حسن" من غفلته وتشبيث بتاريخه ورجولته وقرر ألا يبيع وذلك بعد أن وجهته ونصحته (حُسن) إذ بينت له الحقيقة كاملة فما (فلاش) إلا طامع من بلاد العم سام لا يريد إلا تفريق الأمة والفوز بكنوزها وخصوصًا الحصان العربى الأصيل أو الحصانين حتى أكون منصفًا فقد اهتم مهندس الديكور بأن يضع حصانين عن يمين ويسار متلقى العرض المسرحى (ابنتى الجميلة) والذى يقدم حاليًا على المسرح الحديث من تأليف هدى شعراوى وإخراج الأستاذ صاحب التاريخ الكبير حسن عبد السلام.

وبما إن الكبير كبير فأنا لا أعرف على وجه التحديد من هو الكبير الذى وافق على تبنى ذلك النص الكبير والذى افتتح به المسرح الحديث موسمه الشتوى فعلى حد علمى لا تجرؤ أى لجنة قراءة مهما كان أعضاؤها قبول ذلك النص المتهافت والذى لا يقدم قضايا بالمعنى المفهوم وإنما يلعب على أشباه القضايا ويغازل بعض المفاهيم الكبرى من بعيد وعلى استحياء؟!

الكاتبة هنا تمزج بين (حسن) المواطن المصرى الذى يفكر فقط فى شهواته الجنسية ويجرى وراءها بكل السبل وبين حسن الذى يمثل الأمة العربية فى عراقتها واعتدادها بنفسها وتمرير بعض الأفكار التى من شأنها إقناع المتلقى بأن انهيار حسن وموافقته على بيع أصول بيته إنما هو انهيار للوطن العربى برمته وأن (فلاش) ما هو إلا أحد الرموز البارزة فى بلاد العم سام والذى يتربص بالأمة العربية وينتظر سقوطها بفارغ الصبر كما أنه يعرف ما الذى يشغل أبناء هذا الوطن وكيف يمرق إليهم من الزاوية الصحيحة فقد جهز (لحسن) مجموعة مستنسخة من فاتنات هوليود كى يتمرغ فى أحضانهم وينعم بشقاوتهم وفتنتهم والحقيقة أن المؤلفة أتتها فكرة لا بأس بها عن كيفية نسيان الأخ لأخيه فقد نسيت فى غمرة سردى أن أقول لكم بأن (حسن) نسى أخوه فى العروبة والدين والإنسانية (إبراهيم) الذى مازال فى مراحل التعليم ويعانى من إدمان المخدرات ولكنى لن أحرق لكم القصة كاملة ولن أحكى لكم عن علاقة حسن بالفتاة (حُسن) التى تخفت فى صورة رجل يعمل فى منزل حسن، ولن أقول لكم شيئاً عن قصة الحب العظيمة ولا عن شوكت وزوجته اللذان يديران كباريه لتسريح النسوان، كما أننى سوف أغفل عمدًا حكاية الكراسى التى دخلت المسرح وحدها آه واللاهى دخلت المسرح وحدها ولكنها للأمانة العلمية وقعت فى حيص بيص فقد تم تحريكها من خارج الخشبة عن طريق الريموت كونترول فدخلت وتشاجر الزوج والزوجة كالمعتاد فبدأ الكرسيان وكأنهما يتعاركان ثم خرج أحد الكراسى لأن الحجارة الموجودة داخل الروبوت مشحونة بينما تسمر الآخر فى مكانه ولم يخرج لأن الحجارة فارغة فاضطر أحد المساعدين لإقالته من عثرته وكسر الإيهام والحائط الرابع.. شفتوا الأزمة.

نسيت أن أقول لكم إن العرض قد بدأ فعلاً عند دخول الناس للمسرح الحديث فقد كانت هناك بعض الروبوتات المنتشرة فى ردهات فالممثل الروبوت يرحب بالزائرين وهى تفصيلة هامة للغاية تتبعها بعض العروض ولكن هيهات هيهات فكرة لم تستثمر بالقدر اللائق بها.

والحقيقة التى لا تقبل الشك هى أن فؤاد حجاج قد فهم كنه العرض ولعب برشاقة على وتره فغازل المشاهد ببعض الأغانى القصيرة المناسبة لطبيعة التيمة فبدا الفارق الشاسع بين المتن الدرامى الضعيف والذى يبدو وكأنه يقوم بعمل رقابة ذاتية حتى لا يقع فى أزمة ما مع الرقابة التى يرأسها الدكتور المستنير سيد خطاب، بين هذا المتن والمتن الشعرى الواعى بالقضية الأم ففؤاد حجاج يقول فى كلماته القصيرة (إيه كان جرالك وشقلب فى حالك يا أمه) فيبدو وكأنه حائط الصد الحقيقى الذى يستند عليه العرض.

وبما إننا فى بداية سنة جديدة ونتمنى أن تكون سعيدة فقد فاجأنا المسرح الحديث بأحدث التقنيات المتطورة والتى تنطوى على اكسسوارات وأجهزة إضاءة وصوت وصورة مافيش بعد كده خد عندك مثلا أجهزة الإضاءة التى وضعت فى مقدمة خشبة المسرح والتى كانت مستندة على حجارة وأجهزة الصوت التى لا تهتم إلا بالخروشة والزنة والطنطنة، وبما إن الكمبوشة قد ألغيت من المسارح الحديثة فقد كلف المخرج أحد المساعدين بتلقين الممثلين بصوت يصل لأفراد الأمن حتى يحفظوا النص عن ظهر قلب ولكن للحقيقة فقد كان سامى مغاورى وأحمد راتب وفى بعض الأحيان شيرين على قدر المسئولية الفنية فلم يبد عليهم أنهم لم يحفظوا أدوارهم بعد وكانوا بيستلموا من الملقن بطريقة جيدة ولا يبدو عليهم أى ارتباك أو قلق.

أما عن ديكور د. محمود سامى فبعيدًا عن الحصانين فقد كان مناسبًا لطبيعة التيمات المقدمة يعتمد بداهة على الأرابيسك وتكوين بعض الرموز الشكلية العربية الهلال والصليب والقباب القديمة فى المنظر الجانبى والتى يمكن أن تتحول لأجواء المحاكمة عن طريق التحكم فى شكل البانوراما الخلفية وضع بعض أشكال السحاب والسماء الملونة.

لن أتحدث عن الرؤية الإخراجية ولكنى فقط سوف أقف عند كلمة حسن عبد السلام المخرج الكبير إذ يقول عن مدير مسرح السلام هشام جمعة إنه (الفنان الشامل الكامل المخرج المفكر والفنان التشكيلى المبدع والممثل البارع والمسئول الإنسان ذو الضمير والمفهوم ببلدة الذى استطاع أن يخطط لحركة مسرحية والدليل على ذلك اختياره لهذه القضية العظيمة)؟ أتساءل هنا هل هذه المقدمة منتظرة من المخرج الكبير الذى يعد شيخ مخرجى المسرح المصرى؟!

وفى النهاية لا يسعنى إلا أن أقف مشدوهًا فبينما الشارع المصرى يغلى بثوراته وفوراته وصداماته يعيش مسرح الدولة ممثلاً فى المسرح الحديث فى غيبوبة لن يخرج منها طالما القائمين عليه مازالوا يصرون على تصدير هذه العروض التى تغيب الوعى ولا تهتم بالقضايا الحقيقية.. أليس منوطًا بالمسرح الحديث تقديم عروض تهتم بهموم الناس هنا والآن أم أننا مغرضون لا نفهم فى المسرح ولا فى طرق تقديم القضايا الكبرى؟!

أحمد خميس

مسرح الدولة فى غيبوبة ولا يقدم قضايا تهم الناس

● أقامت مدارس صان رايز للغات بإدارة النزهة التعليمية الحفل الختامى للترم الأول وعرضت خلاله مسرحية "فلسطين حرة" التى قدمتها المرحلة الإعدادية والمرحلة الابتدائية عرض مسرحية "البرلمان الصغير" تأليف وإخراج إبراهيم الشيخ تحت إشراف عاطف رمزى مدير المدارس كما قدمت فقرات غنائية لجميع المراحل التعليمية.

● قدمت مسرحية "دنيا البيانولا" كمسرحية غنائية وذلك على مسرح البالون. كما قدمت مرة أخرى فى الثقافة الجماهيرية من إخراج عبد المقصود غنيم.

مسرحيتان

اسمى أورلابى

تأليف : هربرت روزن دورفر

ترجمة : د. محمد شيحة



د. هشام السلامونى



أيام المماليك

تأليف : د. هشام السلامونى




ولد «هربرت روزن دورفر» فى بوزن عام 1934 جنوب تيرول ونشأ فى «كيتز بوهل»، وقد حصل على الثانوية العامة أثناء إقامته «بميونيخ» حيث درس فيما بعد «تاريخ الفن» ثم قام بدراسة «القانون» وهو يقول عن ذلك «أنا فنان خائب أصبح قانونياً».

وقد مارس كتابة القصة والرواية والتمثيلية الإذاعية والتمثيلية التليفزيونية والمقالات وتتسم كتاباته بالسخرية وقد ركز فى إبداعه المسرحى على كتابه «مسرحية الفصل الواحد» وقد حصل على جائزة الأدب فى «ميونيخ» سنة 1971.

وهذه المسرحية تركز على إمكانية تحول اللغة إلى أداة للقهر والهيمنة فتصبح بذلك أحد أشكال العدوان.

وهذه المسرحية تؤكد على موضوع اللغة كعدوان «هذا العدوان الذى يبلغ أقصى درجة له كما يؤكد «جينيت آر. مالكين» فى كتابه «العنف اللغوى فى الدراما المعاصرة» حيث ناقش عدداً من المسرحيات بشكل يوحى بوجود علاقة تهديد وإزعاج بين الإنسان المعاصر ولغته، وأحد الأسئلة التى تطرحها هذه المسرحيات هو: هل نحن نتحكم فى اللغة، أول هل هى التى تتحكم فينا؟ هل اللغة تتكلم عنا؟ أم تتشكل من خلالنا؟

وإذا كان «جين فاينير» فى مقاله «اللغة والمسرح الطليعى سنة 1956 قد قصر دراسته على «العلاقة بين اللغة الدرامية والعنف الدرامى» فى دراسته لمسرحيات «بيكيتو آداموف، يونيسكو» فإن كتاب «الدراما الألمانية» قد تناولو موضوع «العنف اللغوى» فى أكثر من مسرحية وأبرز النماذج فى هذا الخصوص يتمثل فى مسرحية «كاسبار» لبيتر هاندك والتى ترجمها د. مصطفى ماهر وعندما ناقشت موضوع مسرحية «اسمى أورلابى» مع أحد الزملاء نصحنى بعد ترجمتها باعتبارها مسرحية عديمة القيمة بل وتافهة، ولكنى رأيت فيها أحد النماذج المؤكدة على الموضوع المشار إليه، كما أنها تتيح فرصة كبيرة لأداء ممثلين اثنين ينطقان نفس العبارات القصيرة أحدهما يتميز غيظاً وغضباً ويبدو فى موقف المدافع عن نفسه والضحية فى نفس الوقت، والآخر يبدو فى موقف المهاجم المستفز الذى يسعى إلى قتل غريمه بتكرار نفس الكلمات التى ينطقها والتى لا تحمل أى قيمة فنية حقيقية!!

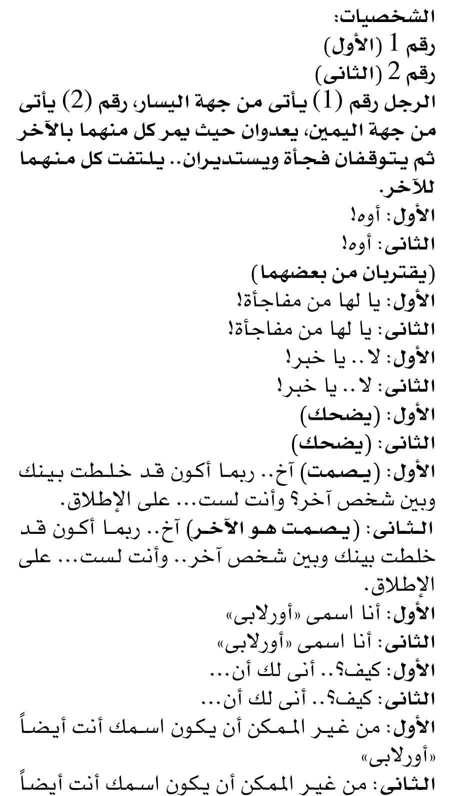
لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر إلى كتاب «جينيت آر. مالكين: العنف اللغوى فى الدراما المعاصرة ترجمة د. محمد السيد، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى».

اسمى أورلابى

الشخصيات:
رقم 1 (الأول)
رقم 2 (الثانى)

الرجل رقم (1) يأتى من جهة اليسار، رقم (2) يأتى من جهة اليمين، يعدوان حيث يمر كل منهما بالآخر ثم يتوقفان فجأة ويستديران.. يلتفت كل منهما للآخر.

الأول: أوه!
الثانى: أوه!
(يقتربان من بعضهما)
الأول: يا لها من مفاجأة!
الثانى: يا لها من مفاجأة!
الأول: لا.. يا خبر!
الثانى: لا.. يا خبر!
الأول: (يضحك)
الثانى: (يضحك)
الأول: (يصمت) آخ.. ربما أكون قد خلطت بينك وبين شخص آخر؟ وأنت لست... على الإطلاق.
الثانى: (يصمت هو الآخر) آخ.. ربما أكون قد خلطت بينك وبين شخص آخر.. وأنت لست... على الإطلاق.
الأول: أنا اسمى «أورلابى»
الثانى: أنا اسمى «أورلابى»
الأول: كيف؟.. أنى لك أن...
الثانى: كيف؟.. أنى لك أن...
الأول: من غير الممكن أن يكون اسمك أنت أيضاً «أورلابى»
الثانى: من غير الممكن أن يكون اسمك أنت أيضاً «أورلابى»
الأول: أنا اسمى «أورلابى»
الثانى: أنا اسمى «أورلابى»
الأول: أنا الذى سميت فى البداية «أورلابى»
الثانى: أنا الذى سميت فى البداية «أورلابى»



الأول: لا.. أنا!
الثانى: لا.. أنا!
الأول: لا
الثانى: لا
(توقف: لحظة ترقب)
الأول: أيها السيد.
الثانى: أيها السيد.
الأول: أنت تمزح معى.
الثانى: أنت تمزح معى.
الأول: أنا رجل جاد، أنا لم أمازح أحداً على الإطلاق حتى الآن.
الثانى: أنا رجل جاد، أنا لم أمازح أحداً على الإطلاق حتى الآن.
الأول: طبعا!
الثانى: طبعا!
الأول: كلا.. البتة!
الثانى: كلا.. البتة!
الأول: يا سيد أورلابى!
الثانى: يا سيد أورلابى!
الأول: أترى.. لقد قلت لى يا سيد أورلابى وقد كانت هذه الكلمة حق عين الصواب.
الثانى: أترى.. لقد قلت لى يا سيد أورلابى وقد كانت هذه الكلمة حق عين الصواب.
الأول: كف عن تكرار كل كلمة أقولها.
الثانى: كف عن تكرار كل كلمة أقولها.
الأول: أنت تثرثر!
الثانى: أنت تثرثر!
الأول: انته عن هذا!
الثانى: انته عن هذا!
الأول: أنت ببغاء.
الثانى: أنت ببغاء.
الأول: أنا لا أرى أى داع يدفعك للعبث بى هكذا!
الثانى: أنا لا أرى أى داعٍ يدفعك للعبث بى هكذا!

الأول: ولكن.. هذا الذى تقوم بفعله هنا جنون.
الثانى: ولكن.. هذا الذى تقوم بفعله هنا جنون.
الأول: كى ننهى هذه المناقشة، لدى انطباع بأن هذا الأمر يتعلق بالنسبة لك بخطأ ما.
الثانى: كى ننهى هذه المناقشة، لدى انطباع بأن هذا الأمر يتعلق بالنسبة لك بخطأ ما.
الأول: سأذهب الآن.
الثانى: سأذهب الآن.
الأول: نعم اذهب!
الثانى: نعم اذهب!
الأول: سأصاب بالجنون.
الثانى: سأصاب بالجنون.
الأول: لقد أصابتى لوثة!
الثانى: لقد أصابتى لوثة!
الأول: لقد فقدت أعصابى.
الثانى: لقد فقدت أعصابى.
الأول: عندما تكرر الآن أى كلمة بعدى...
الثانى: عندما تكرر الآن أى كلمة بعدى...
الأول: أنت...!
الثانى: أنت...!
الأول: كلمة واحدة.
الثانى: كلمة واحدة.
الأول: واحدة.
الثانى: واحدة.
(لحظة ترقب)
الأول: سوف أتوقف عن الكلام.
الثانى: سوف أتوقف عن الكلام.
(صمت)
الأول: انظر كيف أحكمت السيطرة عليك فمن خلال سكوتى دفعتك أيضا للصمت.
الثانى: يا راجل قول كلام غير ده!
الأول: ما الذى قلته الآن؟
الثانى: ما الذى قلته الآن؟



● من أعماله الإذاعية "بيت أولادى، الزائدون عن الحاجة، الصيد الأخير، شارع الصمت، عشرة أيام، الحب لا يحترق، قضية عم مسعود، رجل على الحصان، رأس محمود فى طائرة سوبر".



الأول: لقد قلت شيئا... إنك لن تكرر الكلمات بعدى.

الثانى: لقد قلت شيئا... إنك لن تكرر الكلمات بعدى.

الأول: دعنا لا نعود مرة أخرى إلى البداية.. أنت...

الثانى: دعنا لا نعود مرة أخرى إلى البداية.. أنت...

الأول: لا تقاطعنى.

الثانى: لا تقاطعنى.

الأول: (يصيح) لا.

الثانى: (بهدوء) لا.

الأول: أتوسل إليك بإلحاح أن تعيد مرة أخرى ما سبق أن قلته.

الثانى: أتوسل إليك بإلحاح أن تعيد مرة أخرى ما سبق أن قلته.

الأول: لا.. أنت قد قلت بنفسك شيئاً بالفعل.

الثانى: لا.. أنت قد قلت بنفسك شيئاً بالفعل.

الأول: أرجوك.

الثانى: أرجوك.

الأول: قد يكون فى ذلك إنقاذى، لو أنك قلت كلمة واحدة من عندك.

الثانى: قد يكون فى ذلك إنقاذى، لو أنك قلت كلمة واحدة من عندك.

الأول: أنت تستطيع ذلك.. لقد استطعت ذلك.

الثانى: أنت تستطيع ذلك.. لقد استطعت ذلك.

الأول: لماذا تعذبنى؟

الثانى: لماذا تعذبنى؟

الأول: مهما كان اسمك...

الثانى: مهما كان اسمك...

الأول: ليكن سأسميك «أورلابى»..

الثانى: ليكن سأسميك «أورلابى»..

الأول: الرحمة!

الثانى: الرحمة!

الأول: أنت تقودنى للجنون.

الثانى: أنت تقودنى للجنون.

الأول: لن أتحدث معك أكثر من ذلك، أنت مخبول!

الثانى: لن أتحدث معك أكثر من ذلك، أنت مخبول!

الأول: كررت هذا مرة أخرى.

الثانى: كررت هذا مرة أخرى.

الأول: معتوه!

الثانى: معتوه!

الأول: مخبول!

الثانى: مخبول!

الأول: مجنون!

الثانى: مجنون!

الأول: عبيط!

الثانى: عبيط!

الأول: أ...

الثانى: أ...

الأول: إنه جنون مطبق منى أن أتركك تستفزنى إلى هذا الحد.

الثانى: إنه جنون مطبق منى أن أتركك تستفزنى إلى هذا الحد.

الأول: أنت بالنسبة لى غير موجود على الإطلاق.

الثانى: أنت بالنسبة لى غير موجود على الإطلاق.

الأول: ما يحدث ليس حقيقياً.

الثانى: ما يحدث ليس حقيقياً.

الأول: لا تقاطعنى.

الثانى: لا تقاطعنى.

الأول: لقد نسيت اسمى يا سيدى.

الثانى: لقد نسيت اسمى يا سيدى.

الأول: إرررر

الثانى: إرررر

الأول: أنت معتوه

الثانى: أنت معتوه

الأول: أنت مجنون.

الثانى: أنت مجنون.

الأول: أنت حيوان.

الثانى: أنت حيوان.

الأول: أنت عنين.

الثانى: أنت عنين.

الأول: أنت شخاخ.

الثانى: أنت شخاخ.

الأول: طبل أجوف!

الثانى: طبل أجوف!

الأول: أنت...

الثانى: أنت...

الأول: أليس لديك ما تقوله؟

الثانى: أليس لديك ما تقوله؟

الأول: وجهك كمؤخرتك!

الثانى: وجهك كمؤخرتك!

الأول: أنت تطلق رياحاً مدوية!

الثانى: أنت تطلق رياحاً مدوية!

الأول: أنت...

الثانى: أنت...

الأول: (يفكر ملياً، ثم بعد فترة يقول بدهاء) أنا خنزير صغير عفن.. أنه لا يسمع.

الثانى: إنه لا يسمع.

الأول: **(بسرعة)** أنا خنزير صغير عفن!

الثانى: **(يصمت)**

الأول: قل شيئاً.

الثانى: قل شيئاً.

الأول: أنا خنزير صغير معفن!

الثانى: **(يصمت)**

الأول: ألم تسمع؟

الثانى: ألم تسمع؟

الأول: لقد قلت: أنا خنزير صغير معفن!

الثانى: **(يصمت)**

الأول: لماذا لا تردد ذلك بعدى؟

الثانى: لماذا لا تردد ذلك بعدى؟

الأول: لقد بلغ السيل الزبى!

الثانى: لقد بلغ السيل الزبى!

الأول: لقد حاولت أخذك بالحسنى.

الثانى: لقد حاولت أخذك بالحسنى.

الأول: من الواضح أن ذلك لن يجدى معك شيئاً.

الثانى: من الواضح أن ذلك لن يجدى معك شيئاً.

الأول: لابد من أخذك بكل عنف وشدة.

الثانى: لابد من أخذك بكل عنف وشدة.

الأول: سوف أجهز عليك.

الثانى: سوف أجهز عليك.

الأول: أترى مظلة المطر هذه؟

الثانى: أترى مظلة المطر هذه؟

الأول: طبعاً أراها.

الثانى: طبعاً أراها.

الأول: لم أترك لك نفسى كى تقوم بإخافتى مراراً وتكراراً.

الثانى: لم أترك لك نفسى كى تقوم بإخافتى مراراً وتكراراً.

الأول: **(بسرعة شديدة)** أنا خنزير صغير عفن!

الثانى: أنا...

الأول: ها.. ها.. ولو..

الثانى: ها.. ها.. ولو..

الأول: **(يكاد يبكى)** خنزير.

الثانى: خنزير.

الأول: أنت خنزير صغير.

الثانى: أنت خنزير صغير.

الأول: أنا خنزير صغير عفن.

الثانى: الرأى رأيك!

الأول: **(ينفجر فى ثورة من الغضب)** لم أعد أستطيع المزيد.

الثانى: لم أعد أستطيع المزيد.

الأول: اعتقنى بقى!

الثانى: اعتقنى بقى!

الأول: سوف أنقض عليك.

الثانى: سوف أنقض عليك.

الأول: كالبورنيوس أيها القديس ساعدنى!

الثانى: كالبورنيوس أيها القديس ساعدنى!

الأول: تطابق فى الاسم دون قرابة فى الدم.

الثانى: تطابق فى الاسم دون قرابة فى الدم.

الأول: هل يتطابق مع اسمك أيضا؟

الثانى: هل يتطابق مع اسمك أيضا؟

الأول: هذا عود للعبث مرة أخرى.

الثانى: هذا عود للعبث مرة أخرى.

الأول: إذا كنت تسمى «أورلابى» بالفعل فإنى ارتاب فى ذلك.

الثانى: إذا كنت تسمى «أورلابى» بالفعل فإنى ارتاب فى ذلك.

الأول: لم يكن اسمك «كالبورينوس» ولن يكون أبداً.

الثانى: لم يكن اسمك «كالبورينوس» ولن يكون أبداً.

الأول: كف عن هذا فوراً.

الثانى: كف عن هذا فوراً.

الأول: اخرس على الفور.

الثانى: اخرس على الفور.

الأول: أنت لا تعرف كيف أكون وقت الغضب!

الثانى: أنت لا تعرف كيف أكون وقت الغضب!

الأول: **(يضرب الثانى بالمظلة)**

الثانى: **(يضرب الأول بالمظلة)**

(يتدحرجان معاً على الأرض)

الأول: لقد أصبت.

الثانى: لقد أصبت.

الأول: لقد جرحت جرحاً مميتاً.

الثانى: لقد جرحت جرحاً مميتاً.

الأول: بفعلك!

الثانى: بفعلك!

الأول: قاتل.

الثانى: قاتل.

الأول: لكن...

الثانى: لكن...

الأول: لو كنت على الأقل أمام جلال الموت...

الثانى: لو كنت على الأقل أمام جلال الموت...

الأول: نحن نموت وأنت تطلق النكات.

الثانى: نحن نموت وأنت تطلق النكات.

(الأول يختنق صوته.. حشرجة)

الأول: لقد سامحتك.

الثانى: لقد سامحتك.

الأول: يصرخ صرخة بشعة ويموت.

ستار

أيام المماليك



الشخصيات

برعى: تاجر بمصر المملوكية، فى العقد الرابع من عمره، متوسط الحال يحسب حساب خطواته جيداً.

نفيسة: زوجته

السلطان: أحد سلاطين المماليك

عوض: مصرى طيب، شديد الإخلاص، لا

مملوك (1): مملوك قوقازى شرس

مملوك (2): مملوك قوقازى أشد شراسة

جنود مماليك

مسرحية فصل واحد

مساء

مندرة بيت مصرى أيام المماليك، تدل على أن صاحب البيت من الميسورين، وليس من الأثرياء، فى الجدار الخلفى للمسرح، وعلى اليسار، باب المندرة الذى يفتح على الطريق، وله سقاطة مما كان يستعمل فى ذلك الوقت، إلى يمينه شباكان كبيران، وفى الجدار الأيسر يوجد باب يقود إلى داخل البيت، على الحوائط رسومات شعبية، وسجاد ملون بحجم صغير، ومزينات مصنوعة بالخوص.

عند فتح الستار، تنطلق موسيقى، ويكون المسرح غارقًا فى الظلام، خبطات على الباب، نفيسة سيدة الدار تدخل المسرح من الباب فى الجدار الأيسر ومعها مصباح يضىء بالزيت، تغمر المسرح إضاءة مناسبة تظهر أن المصباح هو مصدرها، تتجه إلى الباب فى الجدار الخلفى، وتقرب أذنها منه:

نفيسة:
مين؟

ص. برعى:
افتحى يا نفيسة.

نفيسة:
(فى دهشة وهى تفتح) برعى!! **(يدخل صامتًا)** موش عوايدك يعنى تدخل بيتك من باب المندرة **(تلاحظ أنه يتجه إلى بوف ويجلس متهالكًا عليه)** أنت ح تقعد هنا؟! **(لا يرد)** أنت مستنى حد.. رد على.. مالك؟!.. وغوشتنى..

برعى:
(وكأنه يتقى خطرًا) ح أقعد هنا يا نفيسة.

نفيسة:
موش ح تتعشى طيب؟!

برعى:
بعدين بعدين يا نفيسة.

نفيسة:
(تبدأ فى إشعال مصابيح زيتية على الحوائط) فيه إيه يا برعى؟!، قلبى واكلنى.. ما تسبنيش زى الأطرش فى الزفة كده!

برعى:
(وهو يرتعد) فيه مصيبة.. مصيبة سودا..

نفيسة:
كفى الله الشر، إيه اللى حصل؟

برعى:
المماليك..

نفيسة:
طبعًا المماليك، فيه حد فى البلد بتجيله مصيبة إلا من المماليك..

برعى:
هجموا على الدكان، وخدوا الفلوس اللى الناس مجمعاها معايا.

نفيسة:
يعنى الحكاية جت فى الفلوس يا برعى!، خلاص، ربنا يعوض علينا، وتسد دين الناس.. قوم.. قوم اتعشى.. فداك الفلوس.. المهم إنك خرجت من إيدهم سليم.. قوم يا أخويا.. أنت ما بتاكلش فى السوق، يعنى على لحم بطنك من صباحية ربنا.. قوم أتعشى وبإذن واحد أحد ح تتدبر..

برعى:
(يحس أنه لن يفهمها) سيبينى دلوقت يا نفيسة.

نفيسة:
أتعشى.. وبعديها أسيبك براحتك..

برعى:
ما ليش نفس.

نفيسة:
(بعد أن تكون قد أشعلت المصابيح على الحوائط، وأتخذ المسرح إضاءته الكاملة، تتجه إليه، ثم وهى تربت على كتفه) إيه اللى جرى؟!!.. عمرك ما كان بيهمك الفلوس، كنت دايما بتقول اللى ييجى فى الريش بقشيش، واهى جت فى الريش يا برعى والحمد لله..

برعى:
الحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه.

نفيسة:
مفيش مكروه إن شاء ربنا.. دراعك سليم، وربنا ح يعوض عليك.. وبعدين موش السلطان كان صاحبك وأنتو صغيرين، وأنتو شباب، روح له، وأشكيله، جايز يكون محافظ على الود، ويخليهم يردوا لك اللى خدوه.

برعى:
السلطان جايز يرد لى الفلوس، وممكن يقطع رقبتى.

نفيسة:
يا لهوى.. يقطع رقبتك ليه؟!

برعى:
ممكن يكون وصل له خبر عن اللى بنخطط له.

نفيسة:
(فى غاية من الرعب والحيرة) مين اللى بيخطط.. وإيه اللى بيتخطط يا برعى؟!

برعى:
(مأخوذًا) الحكاية كبيرة يا أم العيال.

نفيسة:
(يائسة، وفيما يشبه النواح والولولة) كبيرة قد إيه؟!

برعى:
كبيرة قوى.. أنا كنت با أجمع فلوس، ومتفق مع تجار فى السيوفية إنهم يوردوا لنا سلاح، وبكره كنا ح نستلمه.

نفيسة:
وكنتو عايزين السلاح فى إيه؟

برعى:
عشان نحارب المماليك.

نفيسة:
يا خراب بيتك يا نفيسة.

برعى:
السؤال دلوقت.. المماليك عرفوا منين إنى لميت فلوس من الناس فى السر.. وإن الفلوس معايا فى الدكان.

نفيسة:
أكيد حد سرب لهم الخبر.

برعى:
وأكيد اللى سرب الخبر قال لهم إنى بألم الفلوس عشان أشترى سلاح.

نفيسة:
(فى قلق شديد) موش بعيد.

برعى:
هوه اللى "موش بعيد" ده اللى قالقنى. **(موسيقى ولحظة صمت)**

نفيسة:
لكن المماليك لو كانوا عرفوا إن الفلوس دى بتشترى بيها سلاح للناس، كانوا سابوك؟! كانوا البعيد قطعوك.

برعى:
ممكن يكونوا سايبينى لحد ما يعرفوا مين اللى معايا فى الموضوع ده.. سايبينى لحد ما يمسكونا كلنا.

نفيسة:
والعمل؟!

برعى:
إنى أقعد هنا فى المندرة.

نفيسة:
هو حل المشكلة إنك تقعد هنا فى المندرة؟!

برعى:
إنى أقعد لوحدى أفكر فى حل.

نفيسة:
يعنى اللى معطلك إنى قاعده معاك.. **(متألمة)** غالى والطلب رخيص.. **(تقوم لتتركه وحده)** أما تعوز حاجة سقف لى.. وأما توصل للى مفروض يتعمل طمنى.

برعى:
(مندهشًا ومرتبكًا) إنت رايحة فين؟!

نفيسة:
ح أسيبك لو حدك عشان تفكر.

برعى:
لأ.. أقعدى.

نفيسة:
(متنهدة تجلس) حاضر..

برعى:
أنا عايزك تلملمى حالنا ومحتالنا.. وتستعدى..

نفيسة:
أستعد لإيه.

برعى:
(وكأنما وصل إلى قرار) إحنا لازم نهرب..

نفيسة:
إذا كان ده الحل.. نهرب، ورب هنا رب كل مكان.

برعى:
(وكأنما يواصل التفكير) إذا كانوا عرفوا اللى أحنا بندبره، لازم أهرب، وأنا ما أقدرش أهرب وأسيبك لهم.

نفيسة:
(ذاهلة، وقد أخذتها الأفكار بعيداً) اللى تشوفه يا أخويا.

برعى:
(يقنع نفسه، وكأنما يقنعها هى) هما ممكن يوصلوا للكل عن طريقى.. يبقى لازم أنا أختفى عشان الباقيين يفضلوا موش معروفين، ويفضل فيه أمل فى إنهم يعملوا حاجة..

نفيسة:
ولو بعدت عن الباقيين من غير هرب، موش ممكن ده يحل المشكلة؟

برعى:
أنا فعلاً بعدت.. وبعت واحد موش ممكن المماليك



● ظلت مسرحيته الضيوف والبيانو مفقودتين حتى ظهرت البيانو فى كتاب ضم مجموعة من أعماله صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

يقابلونيش، ولا يبعتوا لى أى واحد منهم..

نفيسة:

طب ليه بقى الهرب؟!.. المماليك حرامية.. جايز يكونوا ما عرفوش إلا إنك معاك فلوس فى الدكان، واللى عملوه ده عوايدهم.. موش جديد عليهم.. ما نستنى ونشوف.. وإن كان لا بد من الهرب.. نهرب.

برعى:

لأ.. لازم نهرب من دلوقت.. لأن المماليك لو كانوا عرفوا اللى بنخططله.. ويئسوا من إنهم ممكن يعرفوا الباقيين من مراقبتهم لىّ، أكيد ح يقبضوا على، ويعذبونى عشان أقر، وصدقينى لما أقول لك إنى موش خايف من تعذيبهم، ولا حتى من خوازيقهم، وموش خايف من الموت، وموش خايف أضعف، وافتن على الرجالة اللى وثقوا فىّ.. أنا خايف يضغطوا بيكم علىّ، إنت والولاد، خايف تتبهدلوا بسببى.. **(فى هذه اللحظة تسمع دقات شديدة على الباب، ينتفض برعى، ويسد فم امرأته ويُسقَط فى يدى المرأة.. يهمس)** خشى جوه، ولو اتقبض على اهربى مع الولاد، اهربى بره البلد، ما تروحيش عند حد من قرايبك أو قرايبى.. أنا ح أعطلهم عنكم لحد ما تهربى.. اهربى بالفلوس اللى معاكى.. بس أنا.. **(فجأة وهو ينهى كلماته، ينخلع الباب، لا يكمل، موسيقى تعبر عن منتهى القلق والرعب، وتصرخ نفيسة، ويدخل مماليك بزيهم العسكرى، ويهددون برعى الذى يحاول أن يجعل جسده بينهم وبين امرأته بالسيوف على رقبتهما، وهم يتلفتون)**

مملوك (1):

ولا كلمة.. ولا حركة..

(ينتشر آخرون، ويتخطون الباب الذى يقود إلى داخل البيت، ويختفون، الموسيقى مستمرة، يعود الرجال المسلحون من الداخل، ويقول أحدهم).

مملوك (2):

ما فى حد فى الداخل غير الأطفال.

(يشير مملوك (1) برأسه إلى الخارج، يخرج رجلان، بينهم مملوك (2) لحظات ويعود الآخر، وأمامه السلطان، الذى يحمل سيفه فى يده)

برعى:

مولانا السلطان!

مملوك (1):

ولا نفس.

برعى:

(يفعل المستحيل ليتكلم بصعوبة، وبشكل متقطع) الحر.. مة.. والولاد.. مالهمش.. أى ذنب.. يا..

السلطان:

(فيما يشبه الفحيح، وهو يلهث من التعب) ما تخافش أنا موش جاى لأذى.

مملوك (2):

(داخلاً) ما فى حد مراقبنا.

السلطان:

(لمن يهددون برعى ونفيسة) سيبوهم.. وخلوا عينيكم مفتوحة بره.. أنتو والرجالة التانيين.. و وخلوا عينيكم مفتوحة بره ودانكم كمان.

مملوك (1) يشير للرجال أن يتبعوه، ويخرج المماليك، ولا يبقى إلا السلطان، الذى يجلس متنهدا، ولم يزل يلهث، واضعًا سيفه إلى جواره)

برعى:

مولاى.

السلطان:

(يقاطعه) مفيش داعى لقلقك الشديد ده، ولا لخوف مراتك اللى بينفض جسمها، **(لنفيسة)** أنا جاى لكم ضيف يا ست الدار.

نفيسة:

ضيف!!

السلطان:

ح أقعد معاكم شوية، وبعدين أتكل على الله.. قومى اتطمنى على الولاد ليكون المماليك خضوهم.. **(تتوقف الموسيقى)**

برعى:

(وقد لاحظ أن امرأته متجمدة لا تستطيع الحركة) قومى..

(موسيقى جديدة، تتجه المرأة متعثرة فى خوفها إلى الداخل، دون أن تنطق، ويظل برعى شاخصًا إلى السلطان لا يريم)

السلطان:

قلت لك أنا جاى ضيف.. موش من الواجب برضه ترحب بضيفك.. وصاحبك القديم..

برعى:

(متشككًا) يا ألف مرحب.

السلطان:

شوف.. عشان ما تفضلش قلقان، أنا بصراحة دلوقت هربان من القصر، فيه مؤامرة اتجهزت ضدى عشان تتنفذ الليلة.

برعى:

إحنا.

السلطان:

(يقاطعه) سيبك من "إحنا" دلوقت، ما حدش ح يشك إنى ممكن أكون هنا، ولو سمحت لى أفضل عندك لحد رجالتى ما تقبض على المتآمرين، يبقى فضل منك عمرى ما ح أنساه..

نفيسة:

(تطل برأسها من الباب الجانبى / وتتكلم سعيدة بالنجاة) البيت بيتك يا مولانا.. وإن ما شاليتكش الأرض، نشيلك على دماغنا من فوق..

السلطان:

(ضاحكًا) الخوف خلاكى تتنصتى علينا..

نفيسة:

(فى سعادة غامرة) ربنا يزيدك مفهومية كمان وكمان يا مولانا.. **(تختفى فى الداخل ثانية)**

السلطان:

أنت قلقان عشان حكاية السلاح اللى بتشتريه.. خايف لكون عرفت.. موش كده؟.. أنا عرفت.. وكنت متأكد إن السلاح ده لىّ.. موش علىّ..

برعى:

ربنا يعلم يا مولاى..

السلطان:

(يهدئه).. لو كنت قلقان من ناحيتك ما كنتش جيت برجلى لحد عندك.

برعى:

بس دخلة رجالتك يا مولاى ما تقولش كده..

السلطان:

عشان فتشوا البيت قبل ما أدخل؟

برعى:

أيوه.. ده معناه إن عظمتك برضه ما كنتش متطمن لى.

السلطان:

الرجالة فتشوا البيت عشان نتأكد إنك لوحدك، مفيش معاك حد غريب..

برعى:

(سعيداً) لأ.. كده يبقى الرجالة عداهم العيب.

السلطان:

وقزح..

برعى:

(مبتسما) وقزح يا مولانا..

السلطان:

(ضاحكًا) فاكر يا برعى مين العفريت اللى علمنى حكاية "وقزح دى؟ وكل الكلام المصرى القح؟!

برعى:

طبعا يا مولاى هى دى أيام تتنسى؟!

(تدخل نفيسة حاملة ماء وعصائر وحلويات ومكسرات)

السلطان:

(وهى تشد خوانًا لتضع عليه ما تحمله أمامه) إيه ده كله؟!

نفيسة:

(بمعنويات مرتفعة للغاية) وده كله إيه؟ ده أحنا زارنا النبى.

(وهى تستعد للخروج) تؤمر بحاجة تانية ما جتش على بالى يا مولانا؟!

السلطان:

أ أمر بعد إذن برعى إنك تقعدى معانا؟!

برعى:

الأمر أمرك، والإذن إذنك يا مولايا.. **(يشير لزوجته أن تجلس، فتجلس سعيدة للغاية)**

السلطان:

(وهو يمد يده ويلتقط فنجال القهوة) أنا ح أشرب القهوة.. القعدة الليلة ممكن تطول..

نفيسة:

الود ودنا تطول ولا تنتهيش.. يوه إيه اللى بقوله ده.. أنا قصدى نفسنا تبقى معانا على طول يا مولاى.. بس الأهم إن الليلة تنتهى باللى يرضيك.. واللى يرضيك هوه اللى يرضينا يا مولاى..

السلطان:

أنت أميرة يا ست الدار.

نفيسة:

خدامتك نفيسة.. أم أحمد.

السلطان:

أنت عارفه إن جوزك كان عفريت وهوه صغير يا ست نفيسة؟

نفيسة:

كل العيال بتبقى عفاريت يا مولاى..

السلطان:

أنا كنت هادى..

نفيسة:

عشان عظمتك كنت متربى.

برعى:

إيه الكلام ده يا نفيسة؟!

نفيسة:

موش قصدى يا أخويا.. أنا آسفة.. من فرحتى بزيارة مولانا با أهلضم.

السلطان:

أنا كنت هادى لحد ما صاحبت برعى.. والد برعى الله يرحمه..

نفيسة:

(مسترضية برعى) ألف رحمة ونور عليه.

السلطان:

كان سقا كبير.. وكان هوه اللى بيجيب الميه فى بيت أستاذى، اللى اشترانى عشان يربينى تربية عسكرية، ويخلينى واحد من الجند المماليك، ولما لقونى هادى قوى، رموا طوبتى، كانوا متأكدين أنى موش ح أنفع، كنت هادى قوى قوى ما تتصوريش، وبعدين جه برعى مع والده.

نفيسة:

ألف رحمة ونور عليه.. **(هامسة لبرعى)** فكها بقى يا خويا.. عماله اترحم على أبوك، وربنا اللى عالم هوه بهدلنى قد إيه.

السلطان:

لما جه برعى مع والده القصر، كان فى نفس سنى، وكل المماليك كانوا أكبر منى بكتير، حبيت ألعب معاه، ومن يومها، كانوا يخلصوا تفضيه الميه اللى جايباها الجمال، ويدوروا على برعى فى سلقط فى ملقط ما يلاقوهوش، إحنا نكون طبعًا بنلعب مع بعض، علمنى الشيطنة، وبدأت أنفع كمملوك، يعنى كل اللى أنا فيه دلوقت من أفضال جوزك على.

نفيسة:

ياه.. ده أنت طلعت مهم قوى يا برعى وأنا موش عارفة..

برعى:

وعرفتى؟

نفيسة:

ربنا يكرم مولانا عرفنى كل حاجة.

برعى:

يعنى أستاهل أشرب من إيدك قهوة؟

نفيسة:

يا خراشى.. ده أنا أعملها لك على حبابى عينية.. **(تقوم وتغادر المندرة)**

برعى:

(بصوت منخفض) ممكن أسألك يا مولايا سؤال محيرنى.

السلطان:

من غير ما تسأل، ومن غير ما كنت تقومّ مراتك، أنا كنت ح أكلمك حالاً فى اللى محيرك.

برعى:

يا ريت يا مولانا السلطان

السلطان:

بس بشرط.

برعى:

شروطك أوامر يا مولانا.

السلطان:

بعد ما أكلمك فى اللى محيرك.. أنت تكلمنى فى اللى محيرنى.

برعى:

ولو أنى موش فاهم، إنما أنا تحت أمرك فى كل الأحوال.

السلطان:

شوف بالنسبة للى محيرك.. رجالتى فى القصر ح يتصدوا للمؤامرة، وح يفشلوها، ويقبضوا على المتآمرين، ويبلغونى، عشان أسيبك مشكورًا فى حالك، وأرجع القصر، ويا قصر ما دخلك شر، وساعتها طبعًا موش ح أنسى إنك وأهل بيتك كنتوا أصحاب فضل علىّ، وجميل لا بد يترد بالجميل.

برعى:

مفيش جمايل ولا حاجة يا مولاى.

السلطان:

(بطيبة شديدة) ما تقاطعنيش

برعى:

حاضر.

السلطان:

الرجالة فضلوا إنى – أثناء تصديهم للمؤامرة – ما أكونش موجود فى القصر، فلربما يكون فيه خاين فى معيتى، أو يتسلل حد من المتآمرين، والخاين أو المتسلل يدور علىّ، ويقتلنى، وتبقى حكاية التصدى دى مالهاش أى معنى.. هيه.. الكلام دخل دماغك، واقتنعت بيه، وإلا لسه؟!

برعى:

الكلام ده عين العقل يا مولاى.

السلطان:

(ينظر إليه بلؤم) أمال ما هديتش ليه؟!

برعى:

(يحاول مداراة ارتباكه) أنا هادى يا مولاى..

نفيسة:

(داخلة) القهوة يا برعى.. قهوة مخصوص.. **(وهى**

تميل عليه لإعطائه القهوة) فكها بقى.. ده حتى الراجل لاحظ إنك ما بتهداش.. ما كانتش كلمة.

برعى:
(يأخذ منها القهوة) ربنا يكرمك..

نفيسة:
من قلبك؟.. **(يهز لها رأسه موافقًا، ترتفع معنوياتها، تعتدل وتسير مهتزة فى مشيتها من الفرح)** أسيبكم بقى تكملوا الكلام..

السلطان:
مفيش مانع تقعدى معانا..

نفيسة:
تسلم يا مولانا، وتعيش.. بس – بعد إذنك – لازم أكون جنب العيال.. الأمر ما يخلاش.

السلطان:
براحتك.

نفيسة:
(وهى تغادر) ربنا يريح قلبك يا مولانا وبالك، وتتهنى قادر يا كريم.

السلطان:
(متطلفًا) أنت لسه قلقان ليه؟!، خايف المؤامرة تنجح، وساعتها تتعرض للخطر معايا؟!

برعى:
(بصدق وحماس) لا يا مولاى ساعتها أفديك بروحى.

السلطان:
ولا بروحك، ولا بإيدك.. أنا مرتب كل حاجة، ورجالتى اللى بره عارفين ح يهربونى إزاى على الصالحية، ومنها على الشام إزاى، من غير ما حد يحس بينا.. **(لحظة صمت)** أنت إيه اللى مخليك قلقان؟!

برعى:
عظمتك قلت إنك عارف إن السلاح اللى كنا بنشتريه كان لعظمتك وموش ضدك.

السلطان:
الكلام ده كان مفروض يضيع قلقك.

برعى:
اللى محيرنى يا مولاى، إن عظمتك عارف كده، والمماليك هاجموا محلى إنهارده، وخدوا فلوس السلاح قبل ما نستلمه..

السلطان:
(فى حيرة) أنا رجالتى ماعملوش حاجة زى دى.

برعى:
(مفكراً) عظمتك تقصد..

السلطان:
(مفكراً هو الآخر) أقصد إن أكيد اللى حصل ده، كان جزء من المؤامرة **(فجأة ينفتح الباب ويدخل مملوك (1) وفى يده رجل، آثار الضرب واضحة عليه، والمملوك يكاد يجره جرا، بينما يبقى مملوك (2)عند الباب يراقب)** إيه ده؟!

مملوك (1):
(وهو يضع رجله على الرجل الملقى أرضًا) كان متلتم، وبيحوم حوالين المكان، وبيراقبنا، **(يرفع سيفًا وخنجراً)** وكان معاه السيف، والخنجر.. دول..

السلطان:
(مأخوذاً) يعنى إيه.. يعنى المتآمرين عرفوا مكانى؟!

مملوك (1):
ده اللى ح نعرفه دلوقت من الكلب ده.

السلطان:
(يقوم من مكانه، ويتكلم بحزم) لأ.. أحنا نغير المكان، ونأخذ الكلب ده معانا.. ده إذا ما كانش وراه حد شافكمو وأنتم بتقبضوا عليه، وزمانه بيراقبنا دلوقت..

برعى:
مفيش داعى للقلق يا مولاى.. الراجل ده كان جايلّى، وكان خايف إن حد يشوفه.

السلطان:
موش فاهم.

برعى:
ولا مؤاخذة يا مولاى، موش ح تفهم إلا لو كملت لك إيه اللى كان قالقنى.

السلطان:
يعنى!!

برعى:
(مقاطعاً) أنا ح أفهم عظمتك كل حاجة **(قلقًا)**.. بس.. يعنى لو ممكن.. نكون وحدنا.

السلطان:
(مملوك (2) ينظر إلى السلطان، ويهز رأسه بمعنى أن الطلب مرفوض) سيبونا لوحدنا **(يهم مملوك (2)وهو غير قابل بأمر السلطان – بجر الرجل الملقى على الأرض)** وسيبوا الراجل ده، ده ما يقدرش يقوم على رجليه، وبره ممكن حد يشوفه، ده إذا ما كانش حد شافه.. **(المملوكان يغادران المكان ممتعضين، ويغلقان الباب، يتكلم السلطان ولم يغادره قلقه)** فهمنى الحكاية يا برعى.

برعى:
أنا فى الحقيقة قلقت جدًا لما المماليك هاجمونى فى الدكان، وخدوا الفلوس اللى كنا جمعناها عشان نشترى السلاح.

السلطان:
هيه..

برعى:
الراجل ده من جماعتى.. وأنا بعت لهم كلهم إنهم ما يحاولوش يقابلونى، لكن من الواضح إنه قلق، وجه يشوف إيه الحكاية، عشان كده جه متلتم، ومتسلح، لحسن المماليك يكونوا مراقبينى، أو يكونوا قبضوا على، ومنتظرين اللى ح يحاول يتصل بى.. يقبضوا عليه هوه كمان (للرجل على الأرض) موش كده يا عوض؟.. **(عوض يهز رأسه بصعوبة موافقًا وهو يتأوه بصوت عال للغاية).**

السلطان:
أنتو إيه حكايتكم بالظبط؟!

برعى:
يسمح لى مولاى الأول أقعّد عوض، وأنادى نفيسة تعالج له جروحه.

السلطان:
(متنهداً) أسمح..

عوض:
أشكرك يا مولاى.. **(يقوم برعى إلى عوض، وفى نفس الآن تدخل نفيسة بطست فيه ماء، ومعها كل ما يحتاج إليه تضميد الجروح، يحمل برعى عوض، ويجلسه على بوف، وتبدأ نفيسة فى العمل)**

السلطان:
واضح إنك جاهزة على طول يا ست نفيسة.. وإنك موش مهتمة بالعيال خالص.

نفيسة:
(متأثرة من حال عوض) أنا خدامة مولاى.

برعى:
(وقد عاد إلى مكانه) إحنا يا مولاى مجموعة من المستورين والمتعلمين، ومن الغلابة، تعبنا زى غيرنا من البلاوى اللى بيعملها المماليك فى الناس، وعظمتك ما تعرفش عنها حاجة، وقعدنا مع بعض، ورسينا على إننا لازم نشترى سلاح ونقف بالسلاح للمماليك، فى وش المماليك، وظلمهم.

السلطان:
تحاربوا المماليك؟!

برعى:
أيوه يا مولاى.

السلطان:
تحاربوهم إزاى؟

برعى:
نصطاد منهم اللى ممكن يقع فى إيدنا، فى أى وقت يكونوا فيه موش واخدين خوانه، ومرة فى مرة فى مرة ندفّعهم تمن افتراهم فى الناس.

السلطان:
وكنتوا متصورين إنكم قد المماليك؟!، تقدروا عليهم يعنى؟!

عوض:
(وهو يتأوه أثناء تضميد جروحه) ما نقدرش عليهم ليه يا مولانا، إيه الفرق بينا وبينهم لو أتدربنا كويس على استعمال السلاح.. أحنا المصريين الواحد مننا بألف.

السلطان:
(ساخراً) واضح.

برعى:
(متألما، وفى جدية) عوض لسه ماكانش جه عليه الدور فى التدريب.

السلطان:
(لبرعى) يعنى فيه ناس غيره أتدربت؟

عوض:
فيه يا مولاى.. **(متأوهاً من ألم التضميد)** آه..

السلطان:
(لبرعى وهو يحاول أن يبدو طبيعياً) ولما تحاربوا المماليك بطريقتكم، إيه اللى ح يحصل بعد كده؟

برعى:
ح يتهوروا عشان يثبتوا للناس إنهم ح يفضلوا الكل فى الكل، وده ح يدينا فرصة أننا نصطادهم بسهولة أكتر.

السلطان:
وبعد كده؟

برعى:
عظمتك ح يوصل لك الأمر.. وساعتها كانوا ح يكلفونى، لأن لى الشرف أنى أعرف عظمتك، من زمان، إنى أوصل لعظمتك، وأكلمك على انفراد، وأقول لك مطالبنا..

السلطان:
مطالبكم؟!

عوض:
أيوه يا مولايا.. **(متأوهاً)** آه.

السلطان:
(لبرعى) وإيه هى مطالبكم؟

برعى:
إنك يا مولاى تعتمد على المصريين فى جيش عظمتك شوية بشوية، وبكده يقل اعتمادك على المماليك شوية بشوية، وأحنا بالطبع، وح يكون عددنا زاد ح نساعد عظمتك، وح نحميك لو فكروا يعملوا أى حاجة، البلد موش ح ينصلح حالها إلا لو اعتمدت سيادتك على أهلها المخلصين.

عوض:
المماليك.. آه.. ما يهمهمش العدل.. اللى يهمهم إنهم يفتروا علينا.. آه..

السلطان:
(لبرعى متجاهلاً عوض تماما، وضائقًا به) والمصريين لو ظلموكم؟!

عوض:
وأحنا ح نكون رحنا فين؟!، ح نقف لهم مع عظمتك بالمرصاد..

السلطان:
فكرة عظيمة.. وأنتو فى ظنكم تنفيذ الفكرة دى ياخد قد إيه؟

برعى:
ياخد زى ما ياخد المهم نبتدى بجد، ونستمر بجد..

السلطان:
وإذا أنا ظلمتكم؟

برعى:
عظمتك موش من مصلحتك تظلمنا.

السلطان:
ليه.. ح تقفوا لى.. أو زى ما بتقولوا.. وأنتوا رحتوا فين..

عوض:
لأ عظ.. **(لا يستطيع أن يكمل الكلمة)** آه.. قول له أنت يا برعى يا أخى.. أنت معتمد على فى الكلام، وأنا موش قادر أتكلم أصلاً؟!! **(يصرخ بقوة)** آه..

نفيسة:
هوه اللى معتمد عليك، واللا أنت اللى حاشر نفسك فى الكلام بدون مناسبة!!

عوض:
آه.. طب خفى إيدك شوية، وبلاش تنفعلى، أنا فى عرضك..

نفيسة:
(بطيبة شديدة) خلاص يا أخويا هانت.

عوض:
عظمتك من مصلحتك إن العدل يستتب، آه.. والعدل.. آه هـ هـ. أساس الملك.

برعى:
العدل يقوى عظمتك.. موش موضوع ح نقف لك.

السلطان:
واضح إن أنتو مرتبين أموركم كويس، والموضوع ده مخلينى سعيد، أنا كنت با أفكر فى كده.. كويس إن الحكاية جات منكم..

برعى:
الحمد لله إن عظمتك سعيد..

السلطان:
وموافق..

عوض:
الحمد لله.. أى ى ى يى..

السلطان:
المهم دلوقت إن ماحدش يعرف بالموضوع ده من المماليك

عوض:
طبعا.

برعى:
والمهم برضه إن سعادتك تنول اللى فى بالك الليلة.

السلطان:
ابن حلال.. المفروض إنى اتطمن دلوقت على اللى سميته "اللى فى باللى".. أنا عاجبنى ذكاءك.. من زمان.. أظن ح تسمحولى إنى أنفرد بالحرس الخصوصى بتاعى عشان أطمئن.

برعى:
مولاى يؤمر.. قوم معايا يا عوض **(يقوم، ويسند عوض الذى لا يتوقف عن التأوه).**

السلطان:
لأ سيبه دلوقت..

عوض:
(وقد تركه برعى فجأة) آه هـ هـ

السلطان:
(لبرعى) افتح الباب الأول عشان قائد الحرس



• من أعماله فى السينما "سونيا والمجنون" الذى أخرجه حسام الدين مصطفى وحاز به دياب على جائزة أحسن حوار فى عام 1977.

يجينى، وبعدين سنده، وخرجه براحتك.

برعى:
حاضر يا مولاى (**يفتح الباب، ويعود لعوض، وتكون نفيسة قد جمعت أشياءها، وبدأوا يدخلون جميعاً إلى داخل البيت**)

مملوك (1):
(**داخلا، وهو يغلق الباب خلفه**) أمر مولاى.. (**يتجه إلى السلطان ويتهامسان بما لا نسمعه مع موسيقى تعبر عن القلق**) أمر مولاى.. (**يخرج**).

السلطان:
(**رافعاً صوته**) تعال يا برعى.

برعى:
(**داخلاً**) إن شاء الله يكون طمن معاليك (**أثناء الحوار، يأتى عوض متحاملاً على نفسه، إلى أن يجلس**)

السلطان:
الأمور ماشيه كويس..

برعى وعوض:
الحمد لله..

السلطان:
وأكيد ده موضوع يرضيكم عشان خطتكم.. زى ما يرضينى..

برعى وعوض:
ربنا الأعلم يا مولاى..

السلطان:
(**يتثاءب بافتعال واضح**) أنا عايز قهوة بعد إذنك.

برعى:
إذنى!! (**يقوم، ولكن يتوقف حين يفاجأ برأس زوجته التى أطلت من الباب، وبدأت تتكلم**).

نفيسة:
(**وقد أطلت برأسها من الباب الداخلى**) القهوة ح تكون حالاً عندك يا مولاى..

السلطان:
(**ضاحكاً بقهقهة مصطنعة**) إيه يا ست نفيسة، ولادك نايمين ورا الباب وإلا إيه؟!

نفيسة:
أنا بس عايزة أبقى على طول فى خدمة مولاى.

السلطان:
ربنا يكرمك.

نفيسة:
وينولك وينولنا اللى فى بالك يا مولانا (**تختفى**).

مملوك (2):
(**داخلاً فجأة مقطباً**) مولاى، أنا آسف إنى أقول.

السلطان:
آسف!!

مملوك (2):
جدت فى الأمور أمور يا مولاى.
(**يقوم برعى، ويمد له عوض يديه ليعينه على القيام**)

السلطان:
مفيش داعى تقوموا.. مملوك (2) أتلكم..

مملوك (2):
الأمور انقلبت فى القصر..

السلطان:
إيه.. (**مفكراً**) يعنى.

مملوك (2):
(**يقاطعه بحزم**) يعنى فاجئوا رجالنا بأعداد من المقاتلين ماكانوش فى حساباتنا.

السلطان:
(**لبرعى بعد لحظة تفكير قصيرة**) الظاهر اشتروا سلاح لرجاله جداد بالفلوس اللى خدوها منك مملوك (2) والموقف دلوقت تقييمه إيه؟!!

مملوك (2):
لسه معقول، لكن..

السلطان:
لكن إيه.

مملوك (2):
إحنا محتاجين يا مولانا رجالة أشداء يمنعوا المدد من إنه يوصل للمجرمين.

السلطان:
(**لبرعى بعد أن يفكر للحظة**) أنتوا المتدربين بتوعكوا ييجى عددهم كام؟!

برعى:
(**وقد بدأ يقلق**) موش قليليين.. ولسه موش كتار يا مولاى..

مملوك (2):
المهم إنهم موش قليليين؟

برعى:
(**غير مرتاح**) موش قليليين..

السلطان:
مين اللى يقدر يلمهم؟

عوض:
(**فى ضعف شديد**) أنا يا مولاى..

السلطان:
يبقى ضعنا..

عوض:
عدوينك يا مولاى.. (**وهو يخرج من صدره مجموعة من الأوراق وينظر فيها**) إن شاء الله ما تضيعش أبداً.. (**وقد اختار من الأوراق عدداً منها**) دى أسامى الناس المتدربين، وعناوينها..

السلطان:
كده!

عوض:
عظمتك موش واثق فى خالص يا مولانا.. أنا جدع برضه..

السلطان:
لأ.. جدع.. (**يشير بعينية لمملوك (2) بينما برعى يحاول إخفاء قلقة من هذه الخطوة**) خد الورق منه، وابعت حد بسرعة يلم الرجالة الجدعان، اللى زى الجدع ده.. كلهم..

برعى:
(**يحاول إثناء السلطان**) بس الرجالة دول ما عندهمش سلاح كفاية يا مولاى..

السلطان:
(**باستهانة**) مفيش أكتر من السلاح عندنا.. (**فى قوة لمملوك (2)**) لموا الرجالة دول بسرعة..

مملوك (2):
(**خارجاً**) أمر مولاى..

مملوك (1):
(**يصطدم بمملوك (2) وهو داخل**) بشرة خير يا مولاى.. بشرى تستحق حلوان كبير

السلطان:
خير؟!

مملوك (1):
(**يشير بيده**) الطريق إلى عرش مولاى مفتوح، ومرصوف بجثث المتآمرين.

برعى وعوض:
(**متنهدين**) الحمد لله..

نفيسة:
(**تطل برأسها من الباب، تزغرد**) ألف مبروك علينا يا مولاى السلطان.. أنا ح أجيب الشربات حالاً..
(**تزغرد، وهى داخلة، وتظل تزغرد بين الحين والآخر من الداخل**).

برعى:
خلاص بقى يا مولاى، نلحق المملوك قبل ما يلم الرجالة..

السلطان:
(**يشير بيده أن يتوقف**) لأ.. خليه يلمهم (**زغرودة**)..

برعى:
ما هو..

السلطان:
(**يقاطع بحزم، ولبرعى وعوض**) أنتو ح تيجوا معايا..

برعى:
مفيش داعى يا مولاى، المهم عندنا إننا اتطمنا على عظمتك..

عوض:
وعظمتك محتاج تريح دلوقت..

السلطان:
لأ.. ح تيجوا معايا.. أنتو موش عايزين تشوفوا الرجالة زمايلكم وإلا إيه؟!

مملوك (1):
بعد إذن مولايا.. مولايا عايزهم معاه ليه؟!

السلطان:
لأنهم خطر على السلطنة..

عوض:
(**فى ادنهاش كبير**) إيه!!

السلطان:
أكبر خطر (**زغرودة من الداخل**).

عوض:
إحنا خطر عليك يا مولايا؟!

برعى:
إحنا كنا مستعدين – ولسه مستعدين – نفدى مولانا بارواحنا.

السلطان:
(**لبرعى**) اسمع.. الفساد اللى موش عاجبك، ده سلاح فى صفى موش ضدى، الفساد معروفة ديته.. أسيب الفاسدين يعملوا اللى هما عايزينه.. (**زغرودة من الداخل**)، ليه عشان يستمروا فى فسادهم، وأنا برضه ح أفسد، فسادى ح يقول لهم إنى محتاجهم، زى ما هما محتاجينى.. ح ينتموا لى، وأنا أنتمى لهم .. (**زغرودة من الداخل**)، لكن لو مشيت على خطتكم، وبفرض إن أنتو ح تحمونى..

برعى:
(**يقاطعه**) لازم نحميك، لأن لينا مصلحة فى حماية سلطان عادل.. مخلص للشعب..



السلطان:
بس موش مخلص لنفسه ولعيلته..

عوض:
إزاى يا مولاى؟!

السلطان:
العدل ح يطلعنى، ويطلع عيلتى من الحكم يا مولاى كما خلقتنا.. زى ما دخلناه بالظبط.. طب لو حصل لى حاجة، يبقوا هما.. أقصد عيلتى.. استفادوا إيه؟!.. ، وافرضوا عيلتى زعلت منى خالص.. ح تحمونى من أقرب الناس لىّ؟!

عوض:
نقدر.

السلطان:
ده كلام مجانين (**زغرودة من الداخل**).

عوض:
الترابيسى كان عنده حق.

السلطان:
مين الترابيسى ده؟

عوض:
قال لنا إن السلطان عشان يوصل ويبقى سلطان، وسط المماليك، لازم يكون فاسد زيهم، وإن إحنا لازم نجيب سلطان عن طريقنا، عشان نضمن إنه ما يكونش من العصابة.

السلطان:
وما صدقتوش الترابيسى يا أقفال.

برعى:
لأ..

السلطان:
ضاعت فرصتكم (**زغرودة من الداخل**).

برعى:
كان عندنا عشم فيك.

السلطان:
عشم إبليس (**زغرودة من الداخل**)

مملوك (1):
أفهم من كده يا مولاى إنهم كانوا بيحرضوا مولايا على رجالته اللى بتحميه..

السلطان:
تصوروا!!

مملوك (1):
(**ممتشقاً سيفه**) اللى عايزين يحرموا مولاى من الرجالة اللى بيحموه يبقوا خونه، ولازم يموتوا بالسيف فى الحال (**زغرودة من الداخل**).

السلطان:
لأ.. بيجوا معانا.. الموضوع محتاج تدبير، عشان الناس ما تهيجش علينا..

مملوك (1):
الفرصة اللى أحنا فيها دلوقت ما تتعوضش.. فيه مؤامرة، ونقدر نقول إنهم كانوا جزء منها، واتقتلوا مع المتآمرين..

السلطان:
فعلاً.. يبقى خير البر عاجله.. دول يموتوا دلوقت (**زغرودة من الداخل**)، والباقيين يموتوا لما يتجمعوا (**زغرودة من الداخل**)، وشوفوا الترابيسى ده ضمن الأسماء اللى فى الورقة، وإلا ح ندور عليه.. نادى الرجالة..

مملوك (1):
أنا كفاية يا مولاى (**يطعن برعى، زغرودة من الداخل**).

برعى:
(**وهو يموت بينما مملوك (1) يطعن عوض، وتنطلق زغرودة من الداخل**) كويس.. إنك.. ما قولتش.. اسم.. الترابيسى الحقيقى.. يا عوض..

عوض:
لأ.. ما أنا جَـ... دَ.. (**يموتان**).

نفيسة:
(**تزغرد وهى تدخل حاملة عدداً كبيراً من أكواب الشربات، ولم ترّ المقتولين بعد**) الشربات يا شربات.. الشربات يا مولاى..

السلطان:
جه فى وقته.. (**يمد يده ويأخذ هو ومملوك (1) الشربات**).
(**تلتفت مزغردة بينما السلطان ومملوك(1) يشربان الشربات، فترى القتيلين، وتنقطع زغرودتها، ويسقط الشربات – فى صوت مدو – على الأرض**).

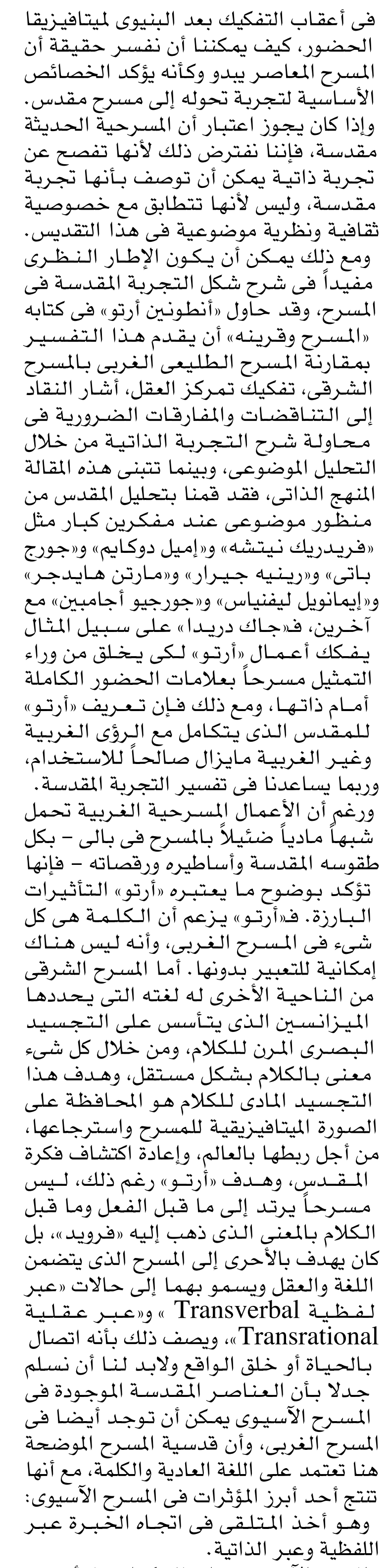
ستار الختام

● فى عام 1966 قدم دياب مسرحيته "الزوبعة" وفاز عنها بجائزة منظمة اليونسكو لأفضل كاتب مسرحى عربى.

المسرح بعد الحداثى

وفجوة المفاهيم





فى أعقاب التفكيك بعد البنيوى لميتافيزيقا الحضور، كيف يمكننا أن نفسر حقيقة أن المسرح المعاصر يبدو وكأنه يؤكد الخصائص الأساسية لتجربة تحوله إلى مسرح مقدس. وإذا كان يجوز اعتبار أن المسرحية الحديثة مقدسة، فإننا نفترض ذلك لأنها تفصح عن تجربة ذاتية يمكن أن توصف بأنها تجربة مقدسة، وليس لأنها تتطابق مع خصوصية ثقافية ونظرية موضوعية فى هذا التقديس.

ومع ذلك يمكن أن يكون الإطار النظرى مفيداً فى شرح شكل التجربة المقدسة فى المسرح، وقد حاول «أنطونين أرتو» فى كتابه «المسرح وقرينه» أن يقدم هذا التفسير بمقارنة المسرح الطليعى الغربى بالمسرح الشرقى، تفكيك تمركز العقل، أشار النقاد إلى التناقضات والمفارقات الضرورية فى محاولة شرح التجربة الذاتية من خلال التحليل الموضوعى، وبينما تتبنى هذه المقالة المنهج الذاتى، فقد قمنا بتحليل المقدس من منظور موضوعى عند مفكرين كبار مثل «فريدريك نيتشه» و«إميل دوكايم» و«جورج باتى» و«رينيه جيرار» و«مارتن هايدجر» و«إيمانويل ليفنياس» و«جورجيو أجامبين» مع آخرين، فـ«جاك دريدا» على سبيل المثال يفكك أعمال «أرتو» لكى يخلق من وراء التمثيل مسرحاً بعلامات الحضور الكاملة أمام ذاتها، ومع ذلك فإن تعريف «أرتو» للمقدس الذى يتكامل مع الرؤى الغربية وغير الغربية مايزال صالحاً للاستخدام، وربما يساعدنا فى تفسير التجربة المقدسة.

ورغم أن الأعمال المسرحية الغربية تحمل شبهاً مادياً ضئيلاً بالمسرح فى بالى - بكل طقوسه المقدسة وأساطيره ورقصاته - فإنها تؤكد بوضوح ما يعتبره «أرتو» التأثيرات البارزة. فـ«أرتو» يزعم أن الكلمة هى كل شىء فى المسرح الغربى، وأنه ليس هناك إمكانية للتعبير بدونها. أما المسرح الشرقى من الناحية الأخرى له لغته التى يحددها الميزانسين الذى يتأسس على التجسيد البصرى المرن للكلام، ومن خلال كل شىء معنى بالكلام بشكل مستقل، وهدف هذا التجسيد المادى للكلام هو المحافظة على الصورة الميتافيزيقية للمسرح واسترجاعها، من أجل ربطها بالعالم، وإعادة اكتشاف فكرة المقدس، وهدف «أرتو» رغم ذلك، ليس مسرحاً يرتد إلى ما قبل الفعل وما قبل الكلام بالمعنى الذى ذهب إليه «فرويد»، بل كان يهدف بالأحرى إلى المسرح الذى يتضمن اللغة والعقل ويسمو بهما إلى حالات «عبر لفظية Transverbal » و«عبر عقلية Transrational»، ويصف ذلك بأنه اتصال بالحياة أو خلق الواقع ولابد لنا أن نسلم جدلا بأن العناصر المقدسة الموجودة فى المسرح الآسيوى يمكن أن توجد أيضا فى المسرح الغربى، وأن قدسية المسرح الموضحة هنا تعتمد على اللغة العادية والكلمة، مع أنها تنتج أحد أبرز المؤثرات فى المسرح الآسيوى: وهو أخذ المتلقى فى اتجاه الخبرة عبر اللفظية وعبر الذاتية.

فالمسرح الآسيوى يفعل ذلك كما يقول أرتو: «من خلال خلق فجوة فى الفكر، فالمشاعر القوية تنتج داخلنا فكرة الفجوة، واللغة الصافية التى تعترض مظهر هذه الفجوة تعوق شاعرية الأفكار، ولهذا السبب فإن الصورة والمجاز والتشبيه الذى يخفى ما يمكن أن يظهر أن له معنى للروح أكبر من صفاء ووضوح الكلام وتحليلاته».

إن فجوة الفكر هى حالة العقل الذى يبدأ والمعنى ثم يذهب إلى ما ورائهما من خلال تغير الوعى، وهذه الفجوة المجهولة غير قابلة للتعريف بواسطة الأفكار مباشرة، بل هى قابلة للتعريف من خلال بداهة عبر الإدراكى والكينونة غير المشروطة، وأيا ما كانت النظرية الموضوعية التى نتناولها، فإن التجربة الذاتية لهذه الفجوة هى تجربة عبر ثقافية، وعبر ذاتية، وهى موجودة بشكل عام فى أى مسرح آسيوى أو غربى.

ويمكن تعريف التجربة المقدسة بأنها التجربة التى تستتبع تفريغ الفكر، من خلال تضمينات تغير الوعى التى تغمى الحدود بين الذات والموضوع، والأنا والآخر. وكما قلنا آنفا، فإن المقدس فى المسرح واضح جدا على وجه الخصوص فى الثقافة المعاصرة حيث تتلاقى الدراما الاجتماعية الحياتية مع الدراما المسرحية، فى حياة يعيشها الناس كعرض مسرحى - كما يوضح لنا «فيكتور تيرز» و«أمبرتو إيكو» وآخرون، فالدراما المسرحية والدراما الاجتماعية الحياتية، والنزعة المسرحية والتاريخ، والمقدس والمدنس يتلاقون عندما نذهب إلى ما وراء المتناقضات، لأن المقدس ليس هو القطب أو نقيضه، بل هو الفجوة التى لا يمكن تعريفها إلا من خلال الأطر السلبية. ولذلك فإن المتلقى فى المسرح بعد الحداثى يتأرجح بين المتناقضات فى اتجاه كلية مقدسة، وليس نقطة رجوع ثابتة، ولذلك فإن المسرح بعد الحداثى هو نموذج لولبى يتضمن المقدس والمدنس، والعقل العادى والوعى الخالص.

والناس اليوم لا يعيشون حياتهم فحسب، إنهم يؤدونها، والحياة كأداء ثقافى تضع المرآة أمام الفن، وهذه الصورة المرآوية تنتج من العلاقة المتبادلة بين الدراما الاجتماعية أو «دراما الحياة»، والدراما الجمالية وخصوصا الدراما المسرحية، كما يعرفها «أرتو» ومنظرون آخرون مثل «جيرزى جروتوفسكى»، و«بيتر بروك» و«يوجينو باربا» و«ريتشارد شيشنر».

وقد أعاد منظور الدراما بعد الحداثية فحص مفاهيم الشكل الأساسى والهوية الكلية للمعمل الدرامى، تآصله فى السياقين الاجتماعى والتاريخى، على أمل فهم أفضل للعلاقة بين النص والعرض، وتقديم الذات والتمثيل، والأصل والصورة الزائفة، فيأتى معنى ينبغى أن يكون الأداء حاضرا؟ وما هى طبيعة الحضور؟ وهل هو حضور كامل أم حضور أجوف؟، وحينما يزعم منظرو ما بعد الحداثة أن المسرح هو تمثيل خيالى، يرى «تيرنر» ونقاد آخرون أنه ليس مشتقا من الخيال فقط، بل هو شىء أقرب إلى دراما الحياة، وهنا اقترح بأن البنيات التحويلية للدراما الاجتماعية الحياتية التى أثرت دائما فى الدراما المسرحية، قد بدأت تتزايد وتتكثف، بينما بدأت، فى نفس الوقت، صورة الدراما الطقسية الخارقة للطبيعة تنتشر وسط مجموعة أوسع من الممارسات الثقافية، وبدأ الفرق بين تقديم الذات والتمثيل، والحضور والغياب يتلاشى، ويقول «تيرنر»: «تتغذى الدراما الاجتماعية على المجال الكامن فى الدراما المسرحية: فلا تؤثر سماتها المميزة فقط على الشكل الدرامى، بل أيضا على مضمون الدراما المسرحية الذى تكون فيه (الدراما الاجتماعية) بمثابة المرآة السحرية والفعالة، فالدراما المسرحية هى تعليق شارح، كامن أو ظاهر، ومعتمد أو غير معتمد، على الأعمال الدرامية الكبرى وعلى سياقاتها الاجتماعية (الثورات والحروب والفضائح والتغيرات المؤسساتية)».

ويمكننى أن أضيف إليهم أيضا الأحداث المقدسة، لأن الدراما الاجتماعية وأنواع الخبرة الثقافية الأخرى يعرضون الأشكال الجمالية للدراما المسرحية، بما فى ذلك الطقس والموسيقى والرقص، وفى بعض الأحيان لا يوجد فرق واضح بين الحياة والفن الدرامى.

ويحدد «تيرنر» أربع مراحل للدراما الاجتماعية المتكاملة تذكرنا بكسر القاعدة والأزمة والتعويض، أو الفعل الانعكاسى لعلاج الأزمة إذا نجح العلاج، أو يحدث الانفصال إذا فشل العلاج، وفى إطار هذه الرؤية فإن للمسرح جذوره فى المرحلة الثالثة من طقوس الإصلاح التى هى إما «وقائية» أو «علاجية»، وهذه المرحلة متعلقة بعتبة الشعور، وهى مرحلة «البين بين Between-ness»، وتؤسس أيضا نقطة التبادل بين الحياة والدراما، فهى قناة الربط بين العالم والذات، والذات والموضوع، والقديم والجديد، و«البين بين» هى عملية كسر الحدود وعدم التمييز لإحدى مراحل الحياة، وبداية التحول إلى مرحلة أخرى. ويفحص «شيشنر» الذى يستكشف نقطة التلاقى بين الحياة والعرض، كيف أن «البين بين» يهدم الفرق بين تقديم الذات والتمثيل، ويقترح أنه يمتلك البعدين الثقافى والميتافيزيقى، وبالنسبة لـ«تيرنر» فإن الأداء الثقافى سواء كان طقوساً قبلية أو خصائص تليفزيونية ليس مجرد محاكاة بسيطة للشكل الصريح للدراما الاجتماعية.

وهى بالأحرى تنبع من المرحلة التعويضية والانعكاسية فى دراما الحياة، وأن مرحلة الالتقاء تتم السيطرة عليها بواسطة الحالة الشرطية للثقافة، ويكتسب فن الأداء من دراما الحياة، التى يتطور من خلالها فى اتجاه حالات أكبر من التكامل، العملية التى يتم تعديلها باستمرار فى المقابل بواسطة الحالة الشرطية للثقافة، ويكتسب فن الأداء من دراما الحياة، التى يتطور من خلالها فى اتجاه حالات أكبر من التكامل، العملية التى يتم تعديلها باستمرار فى المقابل بواسطة التعليق الشارح للأداء.

وتجربة نقطة الالتقاء فى المسرح لا تعتمد على النص الدرامى أو مؤلفه، لأن المسرح الحقيقى عند «أرتو» يعنى تفسير الذات والعالم باعتبارهما ذاتاً تتسامى فوق التناقض بين الذات والموضوع فى اتجاه فجوة الفكر، وعندما يحدث ذلك فى الأداء، يقول «تيرنر» إنها ربما تظهر بين المشاهدين والممثلين، كحالة نشوة قصيرة أو شعور بالاتحاد والاندماج (يستمر غالبا لعدة ثوان)، وحالة النشوة هذه تتحقق بواسطة العمل أثناء الأزمة وحتى علاجها، كما أنها تتعلق بنفس العملية التى تخضع من خلالها دراما الحياة إلى التحول فى اتجاه تكامل كلى أكبر مع فجوة الفكر التى تتحقق بعد أن تدور اللغة فى مسارها، وهذا التحول والعلاج يمكن أن يكون تجربة فردية أو اجتماعية، وتطورى نشوئى أو مكتسب خلال التطور النوعى، ويرى «كين ويلبر» أن أى تطور مختلف للهوية يستتبع التسامى، سواء كان هذا التطور مستقراً تلقائيا أو جمالياً، كما أن الذات بتفريغ عقلها من المضمون المفاهيمى تتوقف عن التعريف فى مرحلة واحدة من التطور، وتخضع للتحول إلى مرحلة أكثر تكاملا، والدراما مثل الحياة يتجاوز فيها التسامى نحو علاج اللغة، كما فى حالة لغة النص، لأنه كما يؤكد «أرتو»، «يتسامى اللفظى عند الأداء».

تأليف : ويليام هانى
ترجمة : أحمد عبد الفتاح



الدراما الاجتماعية تتغذى على المجال الكامن فى الدراما المسرحية

● نظم قصر ثقافة الجيزة ورشة للفنون التشكيلية لتلاميذ وتلميذات مدارس المحافظة بالتعاون مع توجيه عام التربية الفنية، يعبر الطلاب من خلالها عن رفضهم للجرائم الإرهابية وتأييدهم للمشاركة الوطنية وبث روح التسامح والمحبة والانتماء والمواطنة. الورشة تنتهى اليوم 17 يناير على أن تتواصل سلسلة من الورش الفنية الأخرى خلال إجازة منتصف العام فى المسرح والموسيقى والفنون الشعبية.



كونان دويل

السير كونان دويل ..

بوتقة الخبرات وتنوع ما فيها يخلق مبدعا فريدا

فنان هرب إلى الطب .. وطبيب فر إلى الفن .. جمعهما جسد واحد .. أبدع فى بناء شخصية جعلته من أعظم من حملوا القلم .. وباتت من أهم الشخصيات الدرامية .. فسيطرت على عقول وفكر جماهيره .. وفى لحظة اضطراب شعر بالغيرة وأنها باتت أكثر شهرة منه .. فتخلص منها .. بعدها انصرف الجمهور عن أعماله .. وأحس بالحزن تجاه هذه الشخصية التى توحد معها كثيرا .. فأعادها للحياة ببراعة نادرة واستعاد جمهوره للأبد ...

يمكن أن نكتشف سر المبدع إن ابتعدنا عن الشائعات والرصد غير المؤكد بأن " السير كونان دويل " أو " آرثر كونان دويل " –1930 (1859) ابن لأسرة ثرية .. فالحقيقة التى رواها حفيده ومعه حفيدة صديقه الدكتور واتسون بأن دويل ابن لعائلة متوسطة أقرب إلى الفقر وترتيبه الثالث من بين عشرة أبناء للاسكتلندى " تشارلز ألتمونت دويل " والأيرلندية " مارى فولى " .. واللذان تزوجا وأنجبا أبناءهم فى انجلترا ومن بينهم كونان ...

رغم كثرة أبنائهم .. والمعاناة من الفقر والحاجة .. ولكن دويل الأب توسم فى ابنه النبوغ .. وحببه فى القراءة .. ثم أرسله إلى مدرسة " هودر الكاثوليكية " بستونهرست وهو فى التاسعة .. والتى لاقى فيها كل الرعاية ووجد بها أساتذته الذين أثروا فى بناء شخصيته وفكره وخاصة " جوزيف بيل " ...

ولعب الأستاذ بيل دورا محوريا فى حياة دويل الذى بدت عليه الموهبة الفطرية والتربة المناسبة والخصبة للأدب والفن .. ولكن رغبته فى دراسة الطب أو الحقوق تطلعا إلى المكانة العالية .. والأهم من ذلك كسب المال الوفير من أجل الابتعاد عن الفقر جعله يهرب تماما من موهبته وقدراته الفنية .. ويركب الصعاب ...

تحقق له ما أراد والتحق بجامعة ستونهرست ودرس بها المبادئ الطبية حتى عام .. 1875 يتجه لكتابة القصص بشكل جاد بداية من عام .. 1887وكانت قصته الأولى من حيث النشر .. "تأملات فى اللون القرمزى" ...

كانت قصته الأولى نقطة تحول هامة فى تاريخه وتاريخ عالمى الدراما والمسرح .. حيث رسم فيها وشرع فى بناء واحدة من أهم الشخصيات الخيالية فى تاريخ الأدب والدراما بعد ذلك " شارلوك هولمز " والذى يشبه فى كثير من صفاته أستاذه وقدوته " جوزيف بيل " .. وكان استقبال الجمهور للقصة بحفاوة وحب كبيرين دافعاً له ليترك الطب تماما ... 1890 وها هو دويل يفر إلى الفن ويستسلم لموهبته .. ساعده فى ذلك ما لديه من علم وخبرات .. وقد اختلف فكره عن غيره من معاصريه أو حتى من جاءوا بعده .. فلم يحاول التنوع فى تخليق أبطاله وإن أبدع فى رسم مختلف الشخصيات .. ولكنه ظل ملتزما ببطله شارلوك هولمز .. اسميا تارة وموضوعيا تارات أخرى كثيرة .. وظل يستكمل بناء هذه الشخصية .. فيطورها ويزيدها إنسانية بسمات مختلفة .. وكأنه اختار أن يكون التنوع ومحاوره داخل حدود شخصية واحدة .. ولعل هذا ما أبرزها وزاد من تعلق القراء بها ...

بلغت الروايات التى كتبها دويل مستغلا شخصية شارلوك هولمز أربع .. بجانب ما يزيد عن 55قصة قصيرة .. ومعها فاقت شهرة هولمز الملوك والأمراء .. ومن أهم هذه الأعمال " علامة الأربعة "، " وادى الخوف "، " مغامرات شالوك هولمز "، " مذكرات شارلوك هولمز "، " سر لغز شارلوك هولمز "، " الميدان الفسيح " .. و" عودة شارلوك هولمز " التى لها قصة طريفة هامة ...

زاد من براعة كونان فى رسم شخصية شارلوك هولمز توحده الشديد معها وكأنه يكتب مذكراته الخاصة ويصف نفسه متنكرا فى ملابس مختلفة .. هى ذاتها زى الشخصيات المختلفة التى جسدها شارلوك هولمز فى قصصه ورواياته .. وقد وجد ورثته ملابس وإكسسوارات هذه الشخصيات بالفعل فى خزانته .. وكأنه أيضا ينظر لنفسه فى المرآة بعد ارتداء هذا الزى وغيره .. ثم يصف ما يراه بدقة شديدة ...

شهرة أعمال هولمز التى فاقت غيرها من قصص دويل الأخرى ومنها مسرحياته التى حققت نجاحا كبيرا عند تقديمها فى النصف الثانى من القرن العشرين ومع بداية الألفية الجديدة ؛ جعلته يشعر بأن هذا الهولمز يمثل خطرا عليه .. فبدأ الصراع بينهما .. وتدهورت العلاقة التى ربطت بين هولمز ومبدعه وتطور ذلك عندما رحل كونان إلى فيينا فى زيارة .. ووجد الجماهير هناك تحتفى بشخصية شارلوك هولمز مما جعله يشعر بسعادة بالغة .. ولكن الأمر اختلف تماما .. عندما ذهب يجلس مع أهل المدينة هنا وهناك يسألهم عن كاتب هذه القصص والذى اختلق شخصية هولمز .. فلم يجد واحدا يعرف اسمه .. عندها اتخذ قرارا شابه الكثير من التوتر والاضطراب ...

دب خلاف كبير بين كونان وناشره الشهير " روبرت بور " بعد أن قدم كونان عمله الجديد الذى تخلص فيه من هولمز بقتله .. والتى كان عنوانها " نهاية المشكلة " .. وتخيل أنه بما أقدم عليه سيشعر بالراحة والسعادة أخيرا .. ولكن الأمر لم يكن كذلك .. فالتوحد بينه وبين هولمز كان كبيرا .. ورويدا بدأ يشعر أن جزءا منه قد اقتطع .. وأنه بالفعل فقد من هو أقرب من الأخ والصديق .. والغريب أنه كثيرا ما كان يجلس وحيدا فى غرفته المظلمة ليبكى وينوح على هولمز الذى مات.

وزاد من مرارة الخسارة عنده أيضا فشل قصصه ورواياته التالية .. ولهذا فكر جديا فى العودة إلى صديقه .. بل أقرب أصدقائه " شارلوك هولمز " .. ووضع عنوانا لعمله الجديد " عودة شارلوك هولمز " وبدت سعادته واضحة فى مقدمتها التى حملت كلمات وعبارات حماسية .. والتى تخلى فيها عن العقلانية نسبيا فى هذا العمل ...

ولفته الحيرة .. كيف يعيد هولمز..؟؟ .. ولكن حماسه بجانب فكره المتقد لم يجعله يتوقف كثيرا عند هذه النقطة .. فاستطاع بحيلة ذكية أن يعيد هولمز للحياة .. فكان موت هولمز عندما سقط فى الشلال .. فانطلق كونان من هذه النقطة بأن جعل هولمز يتمسك بجذع شجرة أثناء سقوطه .. وساعده منطقه فى أزمته تلك .. فأخذ ينزلق مع الماء حتى وصل إلى أسفل الشلال ونجا من الموت...

شخصية هولمز باتت من أهم الشخصيات المسرحية التى اعتادت المسارح على تناولها سنويا وخاصة المسرحيات التى تحمل اسمه ..

المصادر:

www.sherlockholmesonline.org
www.online-literature.com
www.britannia.com



جمال المراغى



• ينظم الملتقى الإبداعى للفرق المسرحية المستقلة فى دورته الثامنة عدة ورش تدريبية فى الفترة من 2 - 10 فبراير القادم فى الكتابة المسرحية وإعداد الممثل والإدارة الثقافية.

شهرة هولمز فاقت كل أعمال دويل المسرحية والقصصية





بنى شارلوك هولمز ثم قتله بدافع الغيرة .. وأعاده للحياة بحيلة ذكية

● اهتم دياب بالأدب الروسى وظهر تأثره كما اهتم بالموضوعات والقصص التاريخية التى كان يجعل منها معالجات معاصرة تهم الواقع العربى المعاصر.

ماذا تعنى الإثنوسينولوجيا في حقل المسرح؟

توطئـة

من المعروف أن المسرح منذ القرن العشرين قد استفاد كثيرا من مجموعة من النظريات والمقاربات والعلوم بشكل من الأشكال، ومن بين هذه العلوم، نذكر: علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والإثنوغرافيا، والسيميوطيقا، والتاريخ، والفلسفة، واللسانيات، وعلوم التواصل. إلا أن الباحثين فى مجال المسرح سينفتحون قدر الإمكان على علم جديد، متفرع عن أنثروبولوجيا المسرح، يختص بدراسة الفرجات الفنية والجمالية ، والاهتمام بالممارسات الأدائية الفلكلورية، والعناية بالأشكال التعبيرية الاحتفالية ماقبل المسرحية لدى كافة شعوب العالم بدون استثناء. ويسمى هذا العلم الجديد بالإثنوسينولوجيا(L'ethnoscénologie)، وقد ظهر فى سنوات التسعين من القرن الماضى بفرنسا، وذلك بتشجيع من منظمة اليونسكو ودار ثقافات العالم، وذلك بغية التعرف على ثقافات الشعوب وعاداتها وتقاليدها وأعرافها، والاطلاع على فنونها وفرجاتها الدرامية. إذاً، ماهى الإثنوسينولوجيا؟ وماهو تاريخ ظهورها؟ وماهى مفاهيمها ومرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟ وماهى أهدافها الخاصة والعامة؟ وماهى آليات المقاربة الإثنوسينولوجية فى التعامل مع الممارسات الفرجوية والأشكال الأدائية الموروثة؟ وماهى أهم الإنجازات النظرية والتطبيقية التى يمكن أن تندرج ضمن هذا العلم الجديد؟ هذا ما سوف نتناوله فى ورقتنا هاته.

1- مصطلح الإثنوسينولوجيا

يتكون مصطلح الإثنوسينولوجيا (L'ethnoscénologie)، و الذى بلوره الباحث المسرحى الفرنسى جان مارى براديى-Jean (Marie PRADIER)، من كلمة الإثنو (Ethno)، والتى تحيل على العرق والأصل والهوية والجذور والثقافة الشعبية، وكلمة (scéno) أو سكينو (skenos) الإغريقية ، والتى تحيل على كلمة ، (scène)، وذلك بمعنى المشهد الفرجوى، وقد يقصد بها أيضا الفضاء المغطى، أو المكان الذى تعرض فيه الأحداث المسرحية، أو يقصد بها الجسد بصفة عامة. ويعنى هذا المصطلح المركب أن الإثنوسينولوجيا تهتم بدراسة الفرجات المشهدية لدى الشعوب القديمة، وذلك باعتبارها ظواهر ثقافية اجتماعية وإثنوغرافية، تعبر من خلالها عن رؤيتها للوجود والإنسان والحياة والكون والطبيعة والقيم والمعرفة، كما تعكس كذلك طبيعة التفكير لدى الإنسان القديم، وطريقة تعبيره وتخييله وانفعاله وتحركه، وكيفية تعامله مع الموضوع الخارجى على المستوى الفنى والجمالى والفلكلورى.

2- تاريخ ظهور الإثنوسينولوجيا

ظهرت الإثنوسينولوجيا (L'ethnoscénologie) بفرنسا سنة 1995م، متأثرة فى ذلك بالإثنوموسيقى -L'eth (nomusicologie)، أو ما يسمى كذلك بموسيقى الشعوب الأصيلة، والتى ظهرت بدورها فى فترة مبكرة قبل ظهور الإثنوسينولوجيا. ولم تظهر الإثنوسينولوجيا إلى ساحة الوجود إلا من أجل إدراك الظواهر المسرحية الفطرية، ومعرفة مكوناتها الفنية والجمالية فرجويا وثقافيا وأنثروبولوجيا . وكانت بداياتها الأولى بمختبر الأبحاث المتخصص فى دراسة الممارسات الفرجوية الإنسانية الحية بجامعة باريس الثامنة، وذلك بفانسان سانت دونيس/ -Vin cennes Saint Denis.وارتبطت انطلاقتها الأولى أيضا بمنظمة اليونسكو، ودار ثقافات العالم التى كانت تعنى أيما عناية بكل ثقافات شعوب العالم تنظيرا وتطبيقا وبحثا وعرضا، واقترنت كذلك بمجموعة من الأساتذة والباحثين البارزين، مثل: جان مارى براديى (HYPERLINK "http:// fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Pradier" \o "Jean-Marie Pradier" Jean-Marie Pradierوجان دوفينو -HYPER LINK "http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Duvignaud" \o "Jean Duvignaud" Jean Duvignaud)وأندرى مارسيل دانس (André Marcel d'Ans)، وشريف خازنادار(Cherif Khaznadar)، وفرانسواز كروند (Françoise Gründ)، وجيلبير روجى(Gilbert Rouget)، وباتريس بافيس(Patrice Pavis)، وكلود بلانسون (Claude Planson)، وغيرهم... وبعد ذلك، انضم إليهم مجموعة من الأساتذة والباحثين الجامعيين من داخل فرنسا وخارجها، وخاصة الأساتذة الجامعيين البرازيليين، ومنهم على سبيل الخصوص: أرميندو بياو (Ar-mindo Biao)...

ويلاحظ أن هذا التخصص الجديد قد شارك فى بلورته مجموعة من الباحثين فى مجالات ثقافية متنوعة ، فهناك من يشتغل فى مجال المسرح مثل: جان مارى براديى، وهناك من يهتم بسوسيولوجية المسرح كجان دوفينو، وهناك من يعنى بالأنتروبولوجيا كأندرى مارسيل دانس...

هذا، وقد نظمت شعبة الإثنوسينولوجيا بالجامعة الفرنسية، وذلك بتعاون مع اليونسكو ودار ثقافات العالم، مجموعة من الندوات والمؤتمرات الثقافية والفكرية والمعرفية والبيداغوجية حول الإثنوسينولوجيا، فجمعت ضمن شبكتها المعرفية مجموعة من المنظرين والمحترفين من مختلف بلدان العالم ، وذلك فى تخصصات علمية شتى ، مثل: علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الموسيقى، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والعلوم، والتكنولوجيا،والسيميوطيقا، وعلم الرقص الفطرى، بالإضافة إلى فروع الأنشطة الفيزيائية والرياضية. والغرض من كل ذلك هو الفهم الجيد للبعد الجمالى المركب الذى تقوم عليه الفنون المشهدية الإنسانية الحية فى كل تمظهراتها الثقافية والأدائية ، والتى لايطلق عليه ما يصطلح عليه فن المسرح بالمفهوم الغربى.. لكن هذه الفنون المشهدية والممارسات الفرجوية تتضمن فى طياتها، بشكل من الأشكال، تعابير درامية،وتحوى لوحات طقوسية ومشاهد مسرحية صالحة لأن تكون مصدرا للمعرفة والإبداع.

وقد ظهرت اليوم عدة مراكز للبحث الإثنوسينولوجى تهتم بالفرجات الشعبية العرقية الأصيلة سواء فى دول الشمال أم فى دول الجنوب،كفرنسا،والبرازيل،والمكسيك،والنمسا، وتونس(المعهد العالى للفن المسرحى)... ومن جهة أخرى، يعتبر مهرجان التخييل الذى تسهر عليه دار ثقافات العالم ، وذلك بتنسيق مع اليونسكو وجامعة باريس الثامنة، من أهم المهرجانات العالمية التى تهتم بعرض الممارسات الفرجوية النادرة والموغلة فى الأصالة والقدم، وفى نفس الوقت، يهتم هذا المهرجان بعرض الفرجات الدرامية المعاصرة فى كل أشكالها التعبيرية والفنية والجمالية.

3- موضوع الإثنوسينولوجيا

تدرس الإثنوسينولوجيا (L'ethnoscénologie)، وذلك حسب جان مارى براديى(Jean-Marie PRADIER)، مختلف الممارسات الفرجوية والسلوكيات الإنسانية فى مختلف ثقافات شعوب العالم، وذلك فى أشكالها المنظمة وصيغها المقننة. أى: إنها تدرس الفرجات الشعبية القديمة والأشكال التعبيرية الثقافية الأصيلة. وبالتالى، فهى تدرس جميع ثقافات شعوب العالم ذات الطابع الفلكلورى بدون استثناء، ولاسيما التى لم تعرف فن المسرح بالمفهوم الغربى لكلمة المسرح.

وبتعبير آخر، فالإثنوسينولوجيا مجموعة من الفرجات الفطرية والثقافات الإثنية المتنوعة، وهى كذلك مجموعة من الأنشطة الإنسانية الحية المتنوعة، ومجمل الفنون المشهدية الاحتفالية والظواهر البشرية سواء أكانت فردية أم جماعية، والتى يغلب عليها الطابع المشهدى المنظم. وفى إطار هذه الأنشطة والفنون الشعبية، يمكن الحديث عن الألعاب، والأعياد، والاحتفالات، والطقوس، والحركات الصامتة، والرقص، والموسيقى، والرياضة، والجسد، والتراجيديا، والكوميديا، والفكاهة ، والأمكنة الدرامية المفتوحة وفضاءات الهواء الطلق... لأن المسرح الغربى مرتبط فى جوهره بالفضاءات المغلقة، وخاصة العلبة الإيطالية، فى حين نجد أن عرض الفرجات الشعبية الثقافية رهين بفضاءات احتفالية شعبية مفتوحة.

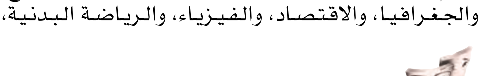
ويعنى هذا أن الإثنوسينولوجيا تدرس الثقافة الشعبية والفرجات الفلكلورية المتنوعة فى مفرداتها ومكوناتها وتلاقحها واندماجها وعطاءاتها. فالثقافة لها " أهمية ودور فى تشكيل نسيج المعانى والأفكار وسلوك الأفراد فى المجتمع والفنون والتراث الشعبى ومظاهر السلوك على حياة الناس فى تجميعهم وتفردهم" . وتتسم الثقافة الشعبية كذلك بالاستمرار والثبات والوراثة. وفى نفس الوقت، تتعرض للتغير والتحول والتبدل. وتتضمن الثقافة فى جوهرها مكونات مادية وروحية، ومفردات وقيما ومثلا وتقاليدا. وللثقافة قوة وسلطة داخل المجتمع الإنسانى. لذا، يستلزم تعلمها واكتسابها والاستفادة منها.

زد على ذلك، تدرس الإثنوسينولوجيا جميع الأشكال التعبيرية الإنسانية سواء أكانت مقدسة أم دنيوية، مكتوبة أم شفوية، ذات ثقافة عالمة أم شعبية، احترافية أم غير احترافية، تقليدية أم معاصرة، كل هذا من أجل خدمة التراث الثقافى اللامادى للبشرية، والدفاع عنه بشكل من الأشكال. وعلى العموم، تهتم الإثنوسينولوجيا (L'ethnoscénologie)، باعتبارها علما متعدد الاختصاصات والفروع والشعب، بجماليات تجسيد المتخيل، وتمثيله فنيا وجماليا، وتشخيصه دراميا وفرجويا. كما تهتم الإثنوسينولوجيا بدراسة الظواهر الثقافية العالمية ذات البعد الإثنوغرافى والعرقى والسلالى، والتى تحمل فى طياتها فرجات مشهدية مختلفة عن فن المسرح. والمقصود من هذا أن الإثنوسينولوجيا تبحث فى الأشكال الفرجوية الفطرية العريقة والأصيلة المختلفة عن بنية المسرح الغربى الأرسطى. أى: إن مجموعة من الفرجات الإنسانية والأشكال الثقافية والظواهر الإبداعية الفردية والجماعية قد تحمل فى طياتها فنيات أسلوبية وتقنية، وأفكارا جادة وهامة، ومتعة جمالية، ويمكن أن



تأثرت بالإثنوسينوموسيقى وظهرت لإدراك الظواهر المسرحية الفطرية

● المخرج محمد يحيى قام بتغيير مشروعه المقدم لنوادى المسرح بقصر ثقافة الجيزة من نص المحكمة إلى نص الملاحظ والمهندس للكاتب على سالم تبدأ البروفات الأسبوع القادم.



الإثنوسينولوجيا تدرس الطقوس والثقافات الشعبية والعادات والتقاليد والأشكال الاحتفالية



تتضمن كذلك معارف بيداغوجية تطبيقية، وتحوى ابتكارات إجرائية و تقنية وجمالية، وذلك على مستوى الأداء والتعبير والتشكيل. وكل هذا يمكن أن يستفيد منه الطلبة والأساتذة الباحثون فى مجال المسرح والفنون والعروض الفرجوية والمشهدية. ونستحضر من بين هذه الفنون والفرجات الفطرية العريقة: النو، والكابوكى، وكاطاكالى، وأوبرا بكين Opéra Pé-kin)، والكوميديا دى لارتى ، والقراقوز، وتعزية الشيعة، وخيال الظل، والحلقة، والمداح، والحكواتى، وسلطان الطلبة، واعبيدات الرما، والسامر، والمقلداتى، والبساط، والجذبات الصوفية (العيساوة)، والعرائس، والأقنعة، والأعراس الأمازيغية...

ومن هنا، يظهر لنا أن الإثنوسينولوجيا شعبة علمية جديدة تهتم بدراسة الأفكار القديمة، وتعنى بالإبداع الفنى والجمالى، ومقاربة الفرجات الفلكلورية على ضوء مناهج النقد العلمى الموضوعى. وبالتالى، فهى متعددة المشارب والمصادر، وقد تشكلت انطلاقتها الأولى فى مجال الفنون المشهدية، وتبلورت كذلك داخل النطاق الجامعى، وداخل أروقة اليونسكو ودار ثقافات العالم . وفى العموم، الإثنوسينولوجيا مقاربة أنثروبولوجية وإثنوغرافية للفرجة الإنسانية نظريا وتطبيقيا إن درسا وإن عرضا.

4-العلوم التى تنبنى عليها الإثنوسينولوجيا

تعتمد الإثنوسينولوجيا فى دراساتها للفرجات الفطرية والفنون المشهدية على مجموعة من المعارف والعلوم النظرية والتطبيقية بشكل مندمج ومتداخل، كالإثنولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والسيميوطيقا، والتاريخ، والجغرافيا، والاقتصاد، والفيزياء، والرياضة البدنية، والموسيقى، والرقص، وعلم المسرح، وعلوم الدين، والفلسفة، والمناهج النقدية الأدبية، والثقافة الشعبية(الفلكلور)...

ويعنى هذا أن الإثنوسينولوجيا علم مركب من مجموعة من التخصصات والشعب العلمية المتداخلة، والتى تسمح بفهم الظواهر الثقافية اللامادية، وتفسيرها وتحليلها وتأويلها بطريقة شمولية وكلية ، وذلك على أسس علمية، وعلى ضوء مناهج موضوعية ، تحد ، بحال من الأحوال، من طغيان النزعة الذاتية ذات البعد الانطباعى أو الانفعالى، وتجنب كل تمركز إثنى ضيق لايعترف بما لدى الآخرين من أصالة وابتكار وإبداع ، وتفادى التصورات العرقية الشوفينية التى قد ترجح عرقا على باقى الأعراق الإنسانية، وذلك باسم القوة والسلطة والعلم والعقل والتكنولوجيا.

5- المبادئ النظرية والتطبيقية للإثنوسينولوجيا

ترتكز الإثنوسينولوجيا على مجموعة من المبادئ النظرية والتطبيقية، ويمكن حصرها فى النقط التالية:

- مقاربة الظواهر الثقافية الإثنوغرافية، وذلك باعتبارها فرجات شعبية وممارسات أدائية احتفالية.
- تحديد مكونات الأشكال الفرجوية، وترسم طرائق اشتغالها، وتتبع تطورها أو نكوصها.
- رصد الأشكال التعبيرية والفرجات المسرحية فى أبعادها التاريخية والأنثروبولوجية والفلسفية ، مع تحديد بنياتها الشكلية، واستخلاص عناصرها البنيوية والسيميائية الثابتة والمتغيرة، كأن ندرس فن الحلقة بالمغرب مثلا، وذلك بمعرفة تاريخها، ورصد مكوناتها السيميائية اللفظية وغير اللفظية، وتعرف بناها الفنية والجمالية والكوريغرافية والإيقاعية، وتحليل خطابها الدلالى، واستقراء أبعادها الأنثروبولوجية والطقسية والفلسفية، وعلاقة تلك الفرجة الاحتفالية بالإنسان والمجتمع.
- البحث عن العلاقات المفترضة بين الأشكال الفرجوية الثقافية بالفن المسرحى، وهل يمكن اعتبارها رافدا من روافده أم هى شكل فنى مستقل له هدفه وكيانه الخاص؟
- معرفة كيفية استثمار أشكال الفرجات الفطرية أو محتوياتها التراثية، والإفادة من بعض أجوائها لتطعيم العرض المسرحى بمزيد من الأصالة والثراء والتأسيس.
- الاعتماد على منهجية الملاحظة والإدراك والوصف و التحليل والتأويل، ووصف الأشكال الفرجوية بطريقة علمية موضوعية.
- البحث عن الفنى والجمالى والدرامى فى تلك الظواهر الفرجوية الثقافية الأنثروبولوجية، سواء أكانت تلك الظواهر بسيطة أم مركبة.
- دراسة تلك الفرجات الشعبية الفلكلورية على ضوء مناهج علمية متعددة ومتداخلة، وذلك من أجل تكوين فهم أدق وأعمق بجماليات الفرجة، ومعرفة طرائق اشتغالها أداء وعرضا وفضاء وجسدا وتصويتا وتنغيما.
- التعامل مع الممارسات الفرجوية الإثنوغرافية، وذلك باعتبارها ظواهر رمزية وسيميائية، وأشكالا علاماتية تستوجب الوصف والتفكيك والتركيب.
- ربط الفرجة الفلكلورية بكل مكوناتها الجسدية والموسيقية والحركية وطقوسها الأنثروبولوجية والمشهدية.
- البحث عن مواطن الإبداع والأصالة فى تلك الممارسات الفرجوية الشعبية الاحتفالية ذات البعد اللامادى.

6- أهداف المقاربة الإثنوسينولوجية

من المعلوم أن للمقاربة الإثنوسينولوجية مجموعة من الأهداف والغايات القريبة والمتوسطة والبعيدة، ويمكن حصرها فى الأهداف التالية:

- المحافظة على التراث الثقافى اللامادى الذى تركته البشرية للأجيال القادمة.
- دراسة الثقافة الشعبية الفطرية فى بعدها الفرجوى والدرامى والاحتفالى بنية ودلالة ومقصدية.
- الدفاع عن التنوع الثقافى، حيث تهدف المقاربة الإثنوسينولوجية إلى مناصرة التنوع الثقافى، باعتباره ميسما أساسيا للحضارة البشرية، مع رفض كل أشكال التغريب والاستلاب والتدجين والمسخ والتشويه ، ورفض عولمة الثقافة. وبالتالى، تأبى هذه المقاربة أن تسحق ثقافات الشعوب الأصيلة والعريقة، وذلك باسم التغريب، واستخدام القوة والعلم والتكنولوجيا.
- جمع جميع أشكال الفرجات الثقافية المتلاشية والمبعثرة والمتناثرة، والتى أوشكت على الاندثار، والعمل على تدوينها ورقيا ورقميا وإعلاميا وبصريا، وتوثيقها توثيقا علميا، مع تسجيلها ، بطبيعة الحال، وطبعها ونشرها، بغية استثمار نتائجها معرفيا وبيداغوجيا.
- دراسة الممارسات الفرجوية الشعبية الفطرية دراسة اجتماعية وإثنولوجية وأنثروبولوجية ولسانية وتاريخية ونفسية، وذلك بالتركيز على معطياتها الفنية والجمالية والمشهدية، ودراسة أشكالها التعبيرية سواء ارتبطت بالرقص أم بالموسيقى أم بالجسد، كدراسة الجامبوه (بالى)،أو الكاغورا(اليابان)،أوالتيام(الهند)،أوالسلمية(تونس)،أوتشيلولى (ساوطومى،أوديابلادا(بوليفيا)،...
- مقاربة تلك الظواهر والممارسات الفرجوية العريقة مقاربة علمية، وذلك على ضوء مناهج متعددة، وعلى ضوء الإمكانيات المتوفرة.
- اكتشاف الآخر عبر هذه الفرجات الدرامية، ومعرفة ثقافته الموروثة، وطريقة تفكيره، وطبيعة اعتقاداته، ونمط ذوقه، وطريقة التعامل مع الذات والموضوع.
- معرفة أنماط التخييل الفنى والجمالى وطرائق التعبير لدى شعوب العالم ، وذلك أثناء حديثها عن الهوية أوالتعددية، أوالدعوة إلى الانسجام الثقافى، واحترام ثقافات الشعوب الأخرى.
- العمل على الجمع بين عدة تخصصات، مثل: الإثنولوجيا والأنتروبولوجيا، و المسرح، والموسيقى ، والرقص، من أجل فهم الفرجة القديمة، وإدراك الظواهر الدرامية الإنسانية فى شتى تمظهراتها التعبيرية والفنية والجمالية.
- دراسة الممارسات الفرجوية والأشكال التعبيرية فى طابعها الفطرى والطقسى، دون إخضاعها لقواعد المسرح الغربى، وإسقاطات الرؤية الغربية.

وعليه، فالإثنوسينولوجيا فى مضمونها العام تدرس الطقوس والثقافات الشعبية والعادات والتقاليد والظواهر الفطرية والأشكال الاحتفالية والفرجات، كما أن هذه المقاربة عبارة عن معرفة بيولوجية وثقافية للمنجز الفرجوى، ودراسة للجسد والفضاء والموسيقى والرقص فى علاقة بالثقافة والمجتمع والدين. ومن هنا، فالممارسة الإثنوسينولوجية ليست فرجة جمالية وفنية فحسب، بل هى فرجة ثقافية وحضارية واجتماعية وإثنوغرافية شاملة.

د.جميل حمداوى

• استضاف مركز إبداع (قصر الأمير طاز) التابع لصندوق التنمية الثقافية برئاسة المهندس محمد أبو سعده في الثامنة مساء الخميس الماضى عازف الكمان الشهير الفنان "عبده داغر" في حفل موسيقي عزف خلاله مجموعة متنوعة من ألحانه .

• كرم محمود دياب فى اليوبيل الفضى للتليفزيون المصرى وذلك عام 1985.

التمثيل فى القرن التاسع عشر

32

إنجلترا - المصلحون الجدد فى فن التمثيل

صنع معظم الممثلون فى إنجلترا القرن التاسع عشر أسماءهم فى الأدوار الكوميدية منهم على سبيل المثال الممثلة"دوروثى جوردان"(1761 -1816م)،و"جوزيف ماندين (-1758 1832 م)،و"ويليام دوتون"(1764-1851م)،"جون إيمرى"(1777 -1822م) إلى جانب الممثل العبقرى"روبرت إليسون" (1774 -1831م) ،وبالرغم من ذلك ظل الجمهور يتوق إلى ممثل تراجيدى يلمع اسمه إلى جانب هؤلاء، واجتهد معاصرهم الناقد "لى هنت"(1784-1859م) فى تحليل أداء هؤلاء الكوميديانات ومهاراتهم فى الإضحاك،وذلك من خلال مجموعة من المقالات النقديةعام1807م ،فرّق فيها بين الأداء الكوميدى والأداء التراجيدى،ليؤكد من جديد أن الكوميديا تعكس عادات البشر فى الحياة العادية،ففى الشخصيات الكوميدية رأى من خلال أداء ممثلى عصره بأن المتفرج يتعرف بشكل عام على سلوكيات شخص ما هم فى الغالب يعرفونه،ومن ثَّم فالممثل الكوميدى له علاقة بالملكات الذهنية للطبيعة البشرية،ولذا فتركيزه موجه لتجسيد حماقات البشر من عادات وسلوكيات مألوفة،أكثر من التركيز على الشخصيات المتأصلة،ووفق ذلك يلاحظ على الممثل الكوميدى أنه ينسخ الشخصية بصورة طبيعية،أما التراجيديا التى غالبا ما تهتم بتصوير عواطف البشر فى حياة غير عادية،بل وفى أصعب حالاتها ،ولذا فهى أصعب عندما يحاول أحد أن يلاحظها ،الأمر الذى يتطلب من الممثل إعمالا أكثر لخياله،وأن الشخصيات العظامية السامية فى التراجيديا تفرض عليه سموا فى اللغة والسلوك،وذلك على اعتبار أنه فى التمثيل التراجيدى تكون محاكاة الحياة متقنة وطبيعية،لا يمكن نسخها بقدر ما يتطلب الأمر إتفاقها مع الأفكار الاعتيادية عن الشخصية الإنسانية،والواقع أن الناقد "هنت" لم يأت بجديد يتجاوز به النظرة التقليدية فى التفريق بين الأداء الكوميدى والتراجيدى،وهو ما دفعه إلى التراجع عن هذا الموقف بتأملات جديدة اعترف فيها بأن فى كل نوع من أنواع العاطفة تأثير رفيع يمكن إحداثه عن طريق المزيج العشوائى بين الفعل اليومى والإحساس القوى،أو بمعنى آخر رأى ضرورة أن يتم التوحيد بين الحياة العادية والتراجيديا ،لقد أراد "هنت" كمنّظر إضفاء حالة من المسرحة إلى جانب عملية النسخ من الطبيعة،إلا أنه مع ذلك يرفض تلك الصنعة المجردة التى تغوى الممثل بدراسة الجمهور أكثر من شخصيته،فقد رأى أنه على الممثل أن يجرد نفسه من

اجتهد ماكريدى فى صنع تأثيرات مبهرة للمتفرجين



الجمهور،ولاينتظر ردود أفعالهم وعلامات إعجابهم،كما اعتقد"هنت" أن ما يقدمه النص الدرامى ماهى إلا مجموعة من الاقتراحات التى يجب تدعيمها بالأفكار الإضافية للممثل،من أجل تفسير الشخصية، معتمدا فى ذلك على عنصر الخيال المتجدد ،فإن "هنت"يعتبر الخيال هو مقياس عبقرية الممثل،ليطور كتاباته النقديه فيما بعد مؤكدا على أهمية أن تتكيف موهبة الممثل مع شخصيته الإنسانية،حتى لا يلجأ إلى نسخ شخصياته من الأشكال القديمة التى أتى بها ممثلون سبقوه،بل عليه أن يقدم صورا جديدة مسجلة باسمه!!!

إدموند كين –المصلح الجديد لفن التمثيل الإنجليزى

وقد وجدت أفكار"هنت" صداها عند الممثل الإنجليزى المعروف باسم"إدموند كين"(1788 -1833م)،وأكد أنه من الممكن أن يضيف الممثل طبيعة مألوفة أكثر إلى الطبيعة الشكلية فى تمثيل التراجيديا ،فقد اعتقد "كين" أن الممثل يجب أن يلزم نفسه بشكل كامل فى تصويره للشخصيات،مما يتيح له إعادة خلقها بشكل متجدد،الأمر الذى وضعه فى مرتبة المصلحين فى فن التمثيل الإنجليزى بعد ممثل إنجلترا العظيم"دافيد جاريك" ،لقد آمن "كين" بأن التمثيل هو الفن الذى يحتوى فى ذاته بذور التجديد والاضمحلال!!!،حيث اهتم كين فى أداء شخصياته المختلفة بالبعد عن التقاليد الأدائية المملة والمتصنعة التى تقوم على أسلوب زخرفى،واعتمد أداؤه على شكل من التموجات المتشنجة فى إحساس حقيقى وبملامح من الصدق المفاجئة والمتقطعة والمبهرة،لقد كان "كين" مفسرا شديد الخصوصية لشخصيات شكسبير ولم يكتف بالنقل الحرفى للنص،بل كان يقوم بترجمة شخصياته بحرية وأصالة كبيرتين إلى لغة من عنده،وكان يمثل كما كان يفعل،فقد كان كل من عقله وعواطفه مثبتين على الدور بشكل مميز نابع من قناعة داخلية حقيقية بالشخصية التى يؤديها ،ولذا يمكن تصنيف أداءه التمثيلى تحت الرومانسية،حيث لم يجسد"كين"سطور النص كتعبير عن العاطفة التى تحتويها الكلمات،ولم يستق تنويعاته وتنغيماته الصوتية أو حركاته من التفاصيل البنائية للبيت الشعرى الذى كتبه شكسبير بقدر ما كان يضفى على تلك الكلمات شعرا خاصا بعاطفته هو،ولكن بنوع من التكثيف للصدق فى اندماجه أو فلنقل انغماسه الداخلى فى الشخصية،وكان من نتيجة ذلك أن جعل كلمات الدور أكثر توهجا وقد انتمت إليه تماما ويعنى ذلك أنه كان مفسرا انفعاليا لشخصيات شكسبير مسيطرا بشكل كامل على التعبير العاطفى،وقد كتب عنه أحد نقاد عصره وهو "هازلت" بأن أدائه عبارة عن فوضى من الانفعالات تناضل فيها كل نزوة فجائية أو جنون مؤقت لتمتلك بقوة جزءا أو ركنا من روحه المتقدة وجسمه القزمى الضئيل،ولتشق طريقها وتفرضها على الركام المتبقى من الأهداف القصيرة المدى والنشطة،ويعنى هذا أن الناقد "هازلت" رأى أنه رغم الإبهار الذى يحققه أداء "كين" للمتفرجين إلا أنه أداء خاطئ،ومن ثم يقرر فى وقت آخر أن الممثل "كين" خاصة فى أدائه للشخصيات الشيكسبيرية يكون مدهشا ومحيرا وممتلئا بالانفعال والطاقة والإرادة التى تصل إلى حدّ المغالاة،ويستطرد ناقدنا "هازلت" كاشفا لنا أن "كين" كان ممثلا حساسا للألم والانفعال النابعين منه،ولطاقاته العقلية والجسدية،كما كان يتمتع بقيم قلما يجدها أى شخص منّا فى ممثل،ومنها الجمل المهابة،ونظامية الفن،ومن جانب آخر كان يخفق فى الالتزام ببعض الحرفيات الأدائية،مثلً البناء المعمارى المتصاعد للدور،فقد كان يتجاهل فى العادة الخطة العامة للشخصية التى يؤديها ،فقط كان يركز على ما يروق له،وبما يرتبط بتلقائيته وغريزته التمثيلية،ثم يمنحها من عندياته بعضا من الحيوية المكثفة،لدرجة أنها كانت تبرز فى أدائه بشكل متنافر،ومن ثم،كان يستطيع أن يحس بعمق،ويفكر بسطحية،من أجل إدهاش متفرجيه بفقرات فردية ولحظات ملهمة تشبه ومضات البرق!!،كما كان"كين" مفسرا طبيعيا فى بعض الأحيان،خاصة لشخصيات شيكسبير،وربما كانت الطبيعية فى أدائه نوعا من الولع بالتناقض الفنى،وكانت طاقته كامنة فى وحدة أسلوبه الفخم المقنع،وبات تمثيله يتسم بطابع الحادثة،باختصار لقد كان"كين"يمزج بين الأسلوبين فى آن واحد ،من أجل الهبوط بالشخصية التى يؤديها وبلغة الدًراما إلى ما يقترب من مستوى الحياة الواقعية،وكانت النتيجة فى النهاية أنه وصل بأدائه إلى شكل منهجى فى التفاصيل الفعلية،والذى يبدو وكأنه يعتمد على أسلوب الارتجال التلقائى غير المعد سلفا ليترك للأجيال التى تلته من الممثلين والمحللين معينا لا ينضب من الملاحظات والاكتشافات حول كنه فن الممثل،حيث نجد فى مرحلة مهمة من مراحل اكتشاف الممثل فى إنجلترا القرن التاسع عشر يخلف الممثل"كين"ممثلون آخرون ،كان على رأسهم وأهمهم"وليم ما كريدى"(1873 -1793م) ابن الممثل الإنجليزى ذائع الصيت"تشارلز ماكريدى" ،فقد كان ماكريدى الابن مدهشا ? فى أدائه لمشاهديه،من خلال اعتماده على صدقه الفنى واهتمامه بالتفاصيل،وذلك عندما وضع يده على بعض الأفكار التى تمنح كلمات الدور روحا متأثرا فى ذلك ببعض أفكار "كين" خاصة التى تتعلق بالتفسيرات والتحليلات الطبيعية للشخصية،كما استطاع"ماكريدى" أن يقلل من الأداء الخطابى المتكلف،وتطوير طريقة لنطق الكلمات بأسلوب أكثر ألفة، مبتعدا عن الأساليب المعتمدة على الصياح والعنف فى إلقاء تلك الكلمات،مؤمنا بأن الاهتمام بالعواطف يشكل نقطة ضعف فى الأداء،وأن الاحساس الحقيقى بالقسوة لابد أن يتم التعبير عنه معتمدا على السلوك الهادئ الرزين،والتمثيل بقوة مكبوتة،أو ما يمكن تسميته بـ "التمثيل التحتى"،وبشكل عام رأى ماكريدى أن العاطفة يجب أن تكون حاضرة فقط فى العينين،وفى استخدام الصوت العادى للممثل،وعلى خلاف"كين" اجتهد ماكريدى بصنع نقاط تركيز أو تأثيرات منعزلة ومبهرة تجعل المتفرجين يصفقون إعجابا كما اجتهد فى خلق شخصيات كاملة بدلا من مجرد لحظات سريعة وموحية وغير مرتبطة، باختصار لقد كان يهتم بالخطة المسبقة لإعداد الدور،وتنهض هذه الخطة على دراسة العلاقة بين الشخصية التى يؤديها والشخصيات الأخرى فى العرض المسرحى.

د. مدحت الكاشف



• بدأ المخرج مصطفى عبده بروفات العرض المسرحى ثورة الموتى إروين شو إعداد هبة حسنين وموسيقى محمد ماجد وديكورات عاطف سليم، وذلك لتقديمه ضمن مشاهدات عروض نواحى الجيزة، العرض بطولة المعتز بالله محيى ومحمد يحيى وطارق مصطفى.

الفنان القدير محمد الدفراوى الذى رحل عن عالمنا مساء يوم الخامس من يناير (بعد رحلة عناء شديدة مع مرض الكبد استمرت لعدة سنوات) هو أحد النجوم الكبار الذين يمثلون الوجه المشرق للفن المصرى والعربى، وهو يعد بلا جدال واحدا من أهم نجوم المسرح القومى خلال فترة الستينيات، واسمه الكامل محمد الصغير محمد الدفراوى وهو من مواليد محافظة كفر الشيخ، حيث ولد بمدينة "دسوق" فى 29 مايو عام 1931 وقد بدأت هوايته للتمثيل بالمسرح المدرسى خلال المرحلة الثانوية ثم بعد ذلك بالمرحلة الجامعية، حيث تخرج فى كلية الآداب بجامعة "القاهرة" عام 1953 والتحق بعد ذلك بالمعهد العالى للفنون المسرحية وحصل على درجة البكالوريوس عام 1956.



محمد الدفراوى ..

قمر الزمان.. نجم مسرح الستينيات

وقد التحق بمجرد تخرجه من المعهد بالفرقة المصرية الحديثة (وهى فرقة المسرح القومى حاليا)، وشارك من خلال عضويته بالفرقة فى بطولة عشرات من المسرحيات التى قام بإخراجها نخبة من كبار المخرجين.

أهم أدواره المسرحية

بالرغم من نجاح الفنان القدير محمد الدفراوى فى تجسيد الكثير من الأدوار الهامة بمختلف القنوات الفنية إلا أن تألقه الحقيقى يظل بالمسرح القومى، خاصة وقد أهلته أبعاده المادية وقوامه الفارع وطبعه الرجولى وصوته القوى وإجادته للغة العربية الفصحى لأداء الشخصيات التاريخية والدينية وأيضا بعض أدوار الشر المركبة، ومن أهم الأدوار التى قام بتجسيدها شخصية "لوفت" بمسرحية تحت الرماد للكاتب العالمى جون شتاينبك، وشخصية "برانزو فنسكو" بمسرحية الخطاب المفقود للكاتب جون لوفا كرجيانى، وشخصية "العسكرى" بمسرحية جمهورية فرحات للكاتب يوسف إدريس وذلك عام 1956وشخصية "حور محب" بمسرحية سقوط فرعون للمبدع ألفريد فرج عام 1957 وشخصية "خميس" بمسرحية الصفقة للرائد توفيق الحكيم عام 1957ودور المخبر السرى "عفيفى" بمسرحية قهوة الملوك للكاتب لطفى الخولى، القائد الرومانى "أنطونيو" فى مسرحية مصرع كليوباترة لأمير الشعراء أحمد شوقى، ودور "ألن" بمسرحية سيأتى الوقت للكاتب العالمى رومان رولان، والخادم الريفى "نيكيتا" التى تتهافت عليه النساء بمسرحية سلطان الظلام لرشاد رشدى، وشخصية "شيخ الحارة" بمسرحية الست هدى لأمير الشعراء أحمد شوقى وذلك عام 1958 و رجل البوليس "دياب" بمسرحية شقة للإيجار لفتحى رضوان، وشخصية مؤدب الأميرة "غالياس" بمسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم وذلك عام 1960ودور "الشبح" بمسرحية الموت يأخذ أجازة للكاتب العالمى ألبرتو كاسيلا، وشخصية الشاويش سليمان بمسرحية المحروسة لسعد الدين وهبة، ودور العاشق "دون جوان" بمسرحية دون جوان للكاتب العالمى موليير، وشخصية الشاب الانتهازى "سلمان" الذى غرر بالفتاة "نفيسة" فى بداية ونهاية لرائد الرواية العربية "نجيب محفوظ"، ودور "لامارلوش" برائعة موليير البخيل ، وشخصية السلطان الحائر بين السيف والقانون برائعة الكاتب الكبير توفيق الحكيم السلطان الحائر وذلك عام 1961 ودور المحامى برجيه المدافع عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد بمسرحية مأساة جميلة للشاعر القدير عبد الرحمن الشرقاوى، وشخصية "بانكو" بمسرحية ماكبث رائعة الكاتب العالمى وليم شكسبير وذلك عام 1962 ودور الطبيب المثقف استروف الذى يفقد الأمل فى كل شىء بمسرحية الخال فانيا للكاتب الروسى العالمى أنطوان تشيكوف، ودور الكاهن الثالث بمسرحية إله رغم أنفه لفتحى رضوان وذلك عام 1963 وابن الشعب "قمر الزمان" الذى يمثل ويرمز للمواطن البسيط بمسرحية شمس النهار لتوفيق الحكيم عام 1964 و شخصية أمير الحيرة بمسرحية الفتى مهران رائعة الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى، ودور "إيجست" الذى يجمع بين الضعف أمام الآلهة والشجاعة فى تقبل مصيره على يد "أورست" بمسرحية الندم للفيلسوف العالمى "جان بول سارتر" وذلك عام 1965 وشخصية "كليب" برائعة ألفريد فرج الزير سالم، ودور "محمد النمس" الأخ الأكبر بمسرحية بلاد بره لرائد الواقعية المسرحية نعمان عاشور وذلك عام 1967 ودور قائد المقاومة بمسرحية الإمبراطور يطارد القمر تأليف ألبير كامى عام 1972 ودور "الملك سليمان" بمسرحية حبيبتى شامينا للكاتب رشاد رشدى، وشخصية "بهرام" المجوسى بمسرحية زمردة للكاتب مصطفى بهجت مصطفى وذلك عام 1974 وشخصية "ريتشارد قلب الأسد" بمسرحية النسر الأحمر تأليف عبد الرحمن الشرقاوى عام 1975 ودور "سيف الدين" قائد الشرطة بمسرحية باب الفتوح تأليف محمود دياب عام 1976 وشخصية "الحجاج بن يوسف" بمسرحية هند والحجاج عام 1995.

نجم المسرح القومى الذى شارك ببطولة أكثر من 35 مسرحية



مشهد من مسرحية «اوقات عصيبة»

ومن المسرحيات الأخرى التى شارك بها: دنشواى الحمراء لخليل الرحيمى وإخراج حمدى غيث، كفاح شعب لمحمود شعبان وأنور فتح الله وإخراج نبيل الألفى عام 1956 دموع إبليس لفتحى رضوان ومن إخراج نبيل الألفى عام 1957 وثورة الموتى لأروين شو ومن إخراج حمدى غيث عام 1958 وثأر الله من تأليف الكاتب عبد الرحمن الشرقاوى وإخراج كرم مطاوع عام 1972 وأوقات عصيبة لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية من إخراج سمير العصفورى عام 1994.

هذا وقد تناول بالنقد والتحليل تلك الأدوار المختلفة والمتعددة نخبة من كبار النقاد ومن بينهم الناقد المتميز رجاء النقاش الذى كتب فى تناوله النقدى لمسرحية شمس النهار: (كان "محمد الدفراوى" رائعا، لقد مثل دور الإنسان المرتبط بالأرض والناس، والذى يمضى فى الحياة بلا خوف .... كما مثل دور الغيرة بشىء من العصبية والحدة ولكنه كان مع ذلك موفقا وصادقا).

كما كتب الناقد الكبير محمود أمين العالم فى تناوله النقدى للمسرحية ذاتها: (كانت سناء جميل ومحمد الدفراوى وفؤاد شفيق أساتذة كبارا حقا، ارتفع بأدائهم الكبير هذا العمل الفنى البديع، وهناك مواقف بين سناء جميل ومحمد الدفراوى جديرة بالتسجيل والبقاء).

المشاركات التلفزيونية والسينمائية

يعد الفنان محمد الدفراوى من فنانى الإذاعة والتلفزيون البارزين حيث شارك فى بطولة العديد من التمثيليات والسهرات من بينها بالتلفزيون: هارب من الأيام، ذئاب الجبل، محمد رسول الله، لا إله إلا الله، الإمام المراغى، ألف ليلة وليلة، الوسية، الجوهرة، التحقيق، حكايات زمان، الكرات الذهبية، ناصر، لسه باحلم بيوم، عائلة الحاج متولى، رأفت الهجان، الطريق إلى إيلات، أهالينا.

وللفنان محمد الدفراوى كذلك مشاركات سينمائية متعددة ومتميزة، حيث شارك بأداء بعض الأدوار الرئيسة فيما يقرب من خمسين فيلما (خلال الفترة من عام 1959وحتى عام 2008) وقد تميز خلالها بأداء دور الرجل الشرير أو المثقف الثورى وأيضا بأداء دور الطيب الورع أو المسئول الكبير، ومن أهم هذه الأفلام: غروب وشروق، الإرهابى، شارع الملاهى، الفتى الشرير، مسجل خطر، ولاد الإيه، وراء الشمس، ورد وأشواك، مدينة الصمت، سلام يا صاحبى، النوم فى العسل، الواد محروس بتاع الوزير، حسن اللول، التوربينى، عمارة يعقوبيان، التجربة الدنمركية، رسالة إلى الوالى، الباشا تلميذ.

ويجب الإشارة أيضا إلى أن الفنان القدير محمد الدفراوى كان له بعض المساهمات النقابية الهامة ومن بينها انتخابه وكيلا لنقابة المهن التمثيلية، وكذلك أمينا لصندوق اتحاد النقابات الفنية.

وكان من الطبيعى أن تتوج تلك المسيرة الفنية الثرية ببعض مظاهر التكريم ومن بينها: حصوله على شهادة تقدير من الرئيس أنور السادات عام 1979 وشهادة تقدير فى العيد الفضى للتلفزيون عام 1985 ودرع مهرجان "المسرح العربى" عام 2004 كما تم تكريمه بمهرجان "القاهرة الدولى للمسرح التجريبى" عام 2005.

رحم الله هذا الفنان القدير وأدخله فسيح جناته.

د. عمرو دوارة



● المخرج الشاب إبراهيم الشيخ يستعد لتقديم مسرحية المحاكمة تأليف يسرى الجندى للمشاركة بها ضمن مهرجان جمعية أنصار التمثيل الذى يقام خلال الشهر القادم.



تيار الوعى السياسى فى المسرح الألمانى

5

ولم يتخل "بريشت" عن هذه المهمة تناول القضايا العمالية حتى عاد من منفاه ، وأخذ يخاطب جمهوره الألمانى ، وبصفة خاصة فى جمهورية ألمانيا الاتحادية ، وبصفة أخص جمهور مثقفى ألمانيا الغربية الذين شكلوا قطاعاً يعتد به من جمهور العروض التى قدمها " البرلينر إنسامبل " فى برلين الشرقية ، مثل " دائرة الطباشير القوقازية " و " الأم شجاعة وأبناؤها " ، و " الإنسان الطيب من سيتزوان " ، و " وبونتلا وتابعه ماتى.

ولو تأملنا هذه الأعمال لرأينا أن طرحها قد جاء بصورة غير مغلقة على الطبقة العاملة ، ولكنه صورها بطريقة يمكن أن يتفهمها الفرد البرجوازى الذى يتمتع بالحساسية فى مجتمع رأسمالى، حيث صور الخطر القاتل الذى تمثله الطيبة فى " الإنسان الطيب من سيتزوان " و " دائرة الطباشير " ، و ازدواجية الرأسمالية فى " بونتلا " . لكن "بريشت " لم يكن يريد أن يسرى هذا الجمهور بأعماله هذه ، ولا يجارى الحالات المزاجية الخاصة بهم ؛ وإنما أراد أن يتعلم الجمهور ، وأن يفهم أنه من خلال التغيير الثورى وحده يمكن المجتمع التغلب على المفارقات التى لا نزال نعانى فى ظلها . وفى العادة ، لم يكن هذا التأثير يتحقق فى المسرح ، لكن "بريشت " لم يكل قط عن سعيه إلى قيام الوعى بضرورة المواجهة وبدء الكفاح ذاته . وهذا ما يؤكد أنه لم يمتهن الكتابة ليلهو أو ليرتزق ؛ وإنما هو يضع نصب عينيه هدفاً منبثقاً من عقيدة وموقف .

ويشهد لبريشت أيضًا أنه مع كل الضغوط التى تعرض لها ، سواء قبل النفى أو فى أثنائه ، أو بعد عودته ، أبدى استعداده لكى يلعب دور شاعر الدولة الرسمى ، لكن تاريخه يسجل له تنازله عن هذا الدور برحابة صدر .

و مع أن " بريشت " كان كاتبًا سياسيًا ، إلا أنه لم تغب عنه قط إمكانات المسرح باعتبارها واقعه الأساسى ، سواء أكان منظرًا ، أم كاتبًا ، أم متأملاً حول النظريات والعلاقات .

ومن خلال الممارسة الفنية والفكرية اكتشف "بريشت " أهمية الوعى الجماعى ، الذى أخذ يؤكده فى أعماله ، لأن الوعى الفردى غير مهم نسبيًا ، حيث إن التاريخ يمضى فى مسيرته بقوة الوعى الجماعى وطاقته ، وليس بقوة الوعى الفردى أو طاقته. ومن هنا كون "بريشت " وجهة نظر مخالفة للمفهوم الأرسطى المؤسس على فكر سياسى قائم على الطبقية ، ومن ثم يمجد البطل الفرد المتميز طبقيًا فى التراجيديا كما جاء فى وصف أرسطو . وقد اعتبر "بريشت " هذا رمزًا لمجتمع يقدس نظامًا هرميًا معينًا يقوم على التمييز الاقتصادى والاجتماعى لفئة محددة ، وقهر الفئات الأخرى ، كما يقوم على مجموعة من العقائد الثابتة التى من شأنها أن تحافظ عليه . كذلك أدرك "بريشت " أن الخطأ التراجيدى الذى يؤدى إلى سقوط البطل ليس فى حقيقته سوى خروج على هذه العقائد والأعراف ، وأن الهدف منه تحذير المشاهدين من الوقوع فى الخطأ نفسه ، والسقوط إلى الهاوية .

و أدرك "بريشت" أيضًا أن النهاية الفاجعة لهذا البطل الذى يتوحد المشاهد عاطفيًا معه، إنما تحمل فى ثناياها تحذيرًا ضد الثورة على واقع الأمور ، وأن فكرة التطهير التى يجعلها أرسطو هدف التراجيديا ، ويعنى بها أن يشعر بالخوف من أن يتعرض يومًا للمصير نفسه ، فكرة التطهير هذه إنما تعنى فى الحقيقة تطهير المشاهد من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية والأطر العَقَدية مهما كانت فاسدة .

وكانت مسرحية "بعل " ، التى كتبها سنة 1919 وعرضت فى مدينة ليبسيج بعد ذلك بثلاث سنوات ، هى بداية إظهار الوعى فى رفض الحرب ، وما تصنعه بالإنسان الذى لا تسلبه أخلاقه فحسب ؛ وإنما تسلبه أيضًا إنسانيته ، وتحوله إلى مجرد حيوان فى نزواته وتصرفاته، فيتحول – على حد تعبيره – إلى خنزير .وحاول من خلالها عمل تعرية تدريجية للأخلاق ، والمثل والفردية ، وطلاء الحضارة ، وكشف الكائن البشرى بكل قسوته العارية ، أو تفاهته، وغرائزه ، وشهواته الجنسية المقززة ، وكراهية الجسد والمشاعر السادية الماسوخية .

وقد أحدثت المسرحية صدمة كبيرة فى المجتمع ، و أثارت ضجة وجدلاً كبيرًا حولها ، والسبب فى ذلك أن "بريشت " اختار شخصًا شريرًا خاليًا من القيم والأخلاق ، وجعله بطل المسرحية ، وقد قصد "بريشت " بذلك أن يضع هذه الشخصية الإجرامية أمام الجمهور نموذجًا لما صار إليه إنسان ما بعد الحرب العالمية الأولى .

وهكذا استطاع "بريشت " أن يحدث دبيبًا قويًا ، ويمسك بعناصر النجاح الذى أدى إلى وصوله إلى صياغة عمل مسرحى ديالكتيكى يرتبط بمشكلات الإنسان وأزمات العصر . ومن خلال هذا الأسلوب ، وطريقته الجديدة ، استطاع بذكائه أن يتصدر زعامة المسرح فى ألمانيا ، وفى أوروبا أيضًا.

مهمة المسرح ووظيفته

خرج "بريشت " فى تصوره لوظيفة المسرح عن الجماليات المألوفة السابقة عليه ، بدءًا بالتطهير وانتهاء بالتسلية ، ومن هنا تمتعت وظيفة المسرح عنده بخصوصية لم تعهدها المسارح السابقة عليه، حيث يرى أن مهمة المسرح هى حفز المشاهد إلى مزاولة التفكير ، و إعمال النقد فى تدبر ما يعرضه المسرح عليه من مشكلات الحياة ، بغية دفع الناس إلى الرغبة فى تغيير الظروف التى تخلق هذه المشكلات ، فالهدف النهائى للمسرحية عند كاتبها أن يجعل المشاهدين يدركون أنه لا توجد تضحية تعظم على النضال ضد الحرب ، وبذلك يغادرون المسرح وقد عقدوا العزم على القيام بعمل إيجابى فَعَّال ضد الحرب ، ويبدأ تيار ضد أسلوب التعامل بالحرب بين الشعوب .

ويرى أن المشاهد فى الدراما التقليدية يفقد القدرة على التفكير فيما يجرى قبالته ، ويسلب القدرة على مواجهة المشكلات السياسية ، وحلها بشكل فَعَّال يقضى على أصل

● فاز الطالب "عبد الرحمن أيمن إسماعيل" فى المرحلة الإعدادية بقصيدة "لن أسلم رايتى" لـ "فاروق جويدة" تدريب خالد إبراهيم مشرف النشاط بمدرسة الخلفاء الراشدي.

وظيفة المسرح عند بريشت تحفيز المشاهد لمزاولة التفكير



المشكلة المطروحة ، بعد أن تكون عواطفه قد تطهرت . وقد كان هدف "بريشت" الأول أن يجعل المشاهد يرى الألم الحقيقى ، ويفهمه ، أن يجعله يفهم كيف تدور الحياة فى المجتمع الرأسمالى المعاصر بحيث يسعى إلى تغييره . كانت هذه هى الرسالة السياسية التى أوقف عليها مسرحه الملحمى . فالمسرح الملحمى لا يخاطب العواطف ؛ بل يخاطب العقل بهدف توجيهه إلى الأفكار الثورية التى تتضمنها المسرحية ، فقد كان هم "بريشت " الأول أن يركز المشاهد انتباهه على المضمون السياسى فى مسرحه قبل القيمة الجمالية .

ويرى " بريشت " أن الضرورة فرضت التطور على المسرح ، بحيث يجمع بين وظيفتى الترفيه والتعليم ، والبحث عن إمكانات لإيجاد توازن بين العنصرين الفنى والسياسى ، الجمالى والتعليمى ، وأنه لم يعد من السذاجة بحيث يقدم المسرح كحلبة صراع سياسى ، لكنه أيضا غير مستعد لعزل المسرح عن العمليات السياسية . فالسياسة بالنسبة إليه ممثلة فى المسرح من خلال نقد المجتمع . ومقولته الشهيرة التى اقتبسها من " كارل ماركس " تلخص مفهومه لوظيفة المسرح : " ليس المهم أن نفهم العالم ، بل أن نعمل على تغييره " .

ليس هناك شك فى أن "بريشت " تصور بهذا النوع من المسرح شكلاً أسمى يناسب رسالة الحركة الثورية العمالية . فالمسرحيات – إذن – أمكن أن تكون سبلاً لتجربة العمل الثورى الصحيح وممارسته. لقد أمكنها جعل دروس التاريخ أكثر قابلية للاستيعاب والتشجيع على اتخاذ " المواقف الفكرية الصحيحة " .

كما كان يطمح فى أن يكون مسرحه أشبه بحلقة دراسية سياسية ، وقد وصفها "بريشت " بأنها تشبه " لقاء سياسيًا جماعيًا " يشارك فيه الجمهور بصورة فعالة.

وكانت المسرحيات التعليمية أكثر مسرحياته صراحة من الناحية السياسية ، وأشد محاولاته لتسييس الفن تجذرًا .

وقد قصد "بريشت" أن تقدم مسرحياته التعليمية فى المدارس والمصانع والتجمعات السياسية ، حيث يستطيع الممثلون والجمهور تلاوة المسرحيات وتحسينها وتغييرها ، حسبما يشاءون ، على نحو ما فعل "بريشت" نفسه مع كثير من الفرق المسرحية . كما اعتمد "بريشت" أيضًا فى طرح قضايا سياسية متعددة – فى أثناء المنفى – على المادة التاريخية كوسيلة إيضاح ، وليست غاية فنية فى ذاتها ، لأن المسرح الملحمى عندما يعرض العواطف والأفكار والسلوك ، لا يعرضها لذاتها ، وإنما يعرضها بوصفها نتاجات لمواقف اجتماعية محددة واستجابات لها ، وليس بوصفها إفصاحات عن الجوهر الإنسانى .

وبهذا يود "بريشت" أن يقول " إن الأمور يمكن أن تحدث بهذه الطريقة ، ولكنها يمكن كذلك أن تحدث بطريقة مختلفة تمامًا " .

ووفق هذا المنهج الجدلى يفترض إدراكًا واقعيًا لتعقيدات الشخصية : " الشجاع ليس شجاعًا على الدوام ، ففى بعض الأحيان تخونه شجاعته . ففى داخله يحيا الجبن والشجاعة ، وتنتصر الشجاعة ، لكن ذلك لا يحدث دائمًا ، وهذا بدوره يعتمد على قبول الإمكانية الإنسانية، وبالتالى على أخلاق نسبية ، والجدل النقدى يقتضى – ضمنًا – تنشيط القدرة على إدراك المتناقضات، وكذلك توجهًا إلى وعى فعال ، مستمدًا من "حكمة الشعب" ، وهناك بصورة حتمية توتر بين " خلق الظروف الضرورية " وتنشيط الوعى.

وفى مسرحية "الأم شجاعة" ، التى سوف نتعرض لها بإيجاز قدر الإمكان ، تتبلور مفاهيم " بريشت " الفنية و الفلسفية والثورية .

الأم شجاعة

كتب "بريشت" هذه المسرحية (1938 –1939) عندما كان منفيًا فى فنلندا . والمسرحية تعرض جانبًا من حرب الثلاثين عامًا التاريخية التى وقعت فى القرن السابع عشر، وتحديدًا منذ عام 1618حتى عام 1648 وقد قامت هذه الحرب بسبب الخلاف العَقَّدى بين الكاثوليك والبروتستانت ، وقد اشتركت فيها أغلب بلدان أوروبا ، وفقد فيها الشعب الألمانى ثلث تعداده من السكان ، وعمت فيها الفوضى والحرائق والأوبئة ، وغرقت الشعوب فى بحور من الدم .

أخذ "بريشت" مادته التاريخية من كتاب المؤرخة " ود جوود " عن حرب الثلاثين . واختار "بريشت" هذه الحقبة التاريخية لكى يعرى و يدين فكرة الحرب بوجه عام ، ويحقر من شأن البطولة العسكرية والسقطات الأخلاقية التى تكون دائمًا مصاحبة للمعارك الحربية ، وهو لذلك لا يركز على المعارك ؛ ولكن على نشاط الحياة اليومية العادى الذى يقوم به يتامى الحرب، والهاربون من ويلات الحرب وسعير نيرانها . وقد صور "بريشت" أحداث هذه المسرحية فى اثنى عشر مشهدًا، و استغرقت أحداثها عشر سنوات . ونلاحظ أنه أتمها فى عام 1939 والحرب العالمية الثانية كانت على وشك الاندلاع ، ولهذا كانت نذيرًا وتحذيرًا واستشرافًا وتنبوءًا بحرب قادمة ، و – فى الوقت نفسه – وثيقة مهمة على إدانة كل الحروب وغبائها ووحشيتها . ومن هذه المقدمة يفهم المعنى الحديث والعميق لمفهوم المسرح السياسى الذى تعرضنا له فى صدر هذه الدراسة، حيث نرى أن المسرحية لا تعالج قضية عارضة ؛ وإنما تعالج قضية جوهرية باقية ، ما دام الإنسان باقيًا ، ولا علاج لهذه القضية إلا بتوسيع آفاق الوعى لدى الإنسان البسيط الذى يستخدم كوقود لهذه الحروب .

التقط "بريشت " شخصية الأم شجاعة " آنا فيرلينج " Anna Fierling من كتاب "البارون فون جريملز هاوسن " ، الذى يحمل الاسم نفسه ، واستهوته تلك الشخصية التى تطفو على سطح مستنقع الحروب كأحد الطفيليات . ولكن "بريشت " أعاد تشكيلها وتطويرها وفق رؤيته الدرامية ، حيث قد صورها نموذجًا سلبيًا انتهازيًا يمثل العيوب التى تتصف بها الرأسمالية، وتمارس الإجرام بتضحيتها بأبنائها فى سبيل إرضاء جشعها التجارى. فهى امرأة أفاقة ، لها أكثر من عشيق ، حتى إنها تنسى أسماءهم ، وأم لها من كل عشيق ابن . وهى تاجرة انتهازية حاذقة ، تجر عربتها المغطاة ، وفيها متجرها وبيتها ، فى أعقاب الجيوش ، لتنتزع لقمتها ورزق أبنائها من عالم معاكس غير مكترث لها و لأبنائها الذين تريد أن تحميهم بأى ثمن ، لكن الحرب تقتلهم واحدًا تلو الآخر .

لقد كان يعتريها خوف على أولادها ، فقد خافت على الابن الأول من ذكائه ، والثانى خافت عليه من غبائه الذى يعود إلى إخلاصه، وخافت على الابنة من مشاركتها الناس المعاناة ، وتعد ذلك بسبب صممها . لقد أرادت الربح وانتهت إلى مفلسة .

وتدور أحداث المسرحية حول الخطأ الفادح الذى ارتكبته " الأم شجاعة " ، التى رافقت الجنود فى معاركهم، تلك المعارك التى كلفتها أولادها الثلاثة" آيليف ، وشفايستركاس، وكاترين". وفى النهاية نراها تسير وحيدة ، محطمة ، من دون أن تأخذ عبرة من التاريخ . إنها تذكر أن اسمها شجاعة بسبب خوفها من الفقر ؛ فقد اضطرت إلى أن تمشى وسط نيران المدافع، لأنها كانت تحمل خمسين رغيفًا فى عربتها ، وخشيت أن تتعفن قبل أن تتمكن من بيعها للجنود ، فأطلقوا عليها شجاعة .



وبهذا تبدو الأعمال البطولية فى "الأم شجاعة " – على اختلافها – تصدر إما عن غباء ، وإما عن جنون ، وإما عن وحشية ، وإما عن خطأ إنسانى بسيط . والشخص الذى يعبر عن وجهة نظر "بريشت " المعادية للبطولة هو (آنا فيرلنج) " الأم شجاعة " ، تلك التى لا تحرص إلا على مصالحها فقط ، شأنها فى ذلك شأن كثير من شخصيات " بريشت " الأنذال ، وهى تقوم بدور المعلق الساخر والمنفس الفكاهى ، فالصفة الوحيدة الجديرة عندها بالاحترام هى الجبن ، وهى نفسها تقابل بالاحترام بسبب تماسك شخصيتها ، فهى تختار دائمًا أشد السبل أنانية ، وخزيًا ، وربحًا ، وحتى اسمها نفسه لاذع فى سخريته ، فإن شجاعتها فى اختراق الصفوف فى أثناء قصف "ريحا " بالقنابل كان بهدف إنقاذ الخبز من التعفن ، كما أنها أكبر داعية إلى التكيف والانصياع .

إن غايتها الوحيدة هى أن تبقى على نفسها وعلى عائلتها حية آمنة . وفى سبيل تحقيق هذه المهمة تستعين بقسوة القلب ، والظرف، والرشوة ، والغدر. وهى دائمًا محافظة على مذهب الجبن الذى تعتنقه ، والذى يقول إن الفطنة هى خير جوانب الجراءة .

و بينما أولادها يموتون نراها تعقد الصفقات . هذا هو أساس المسرحية ، ففى الوقت الذى تسعى فيه وراء المكاسب التجارية ، يذهب أولادها ضحايا على مذبح الحرب واحد بعد آخر . أولادها نسل ثلاثة آباء مختلفين ، فـ" آيليف " فنلندى ، و " تشيز " سويسرى ، و "كاترين " ألمانية . و " تشيز " السويسرى ، " الابن الأمين " ، ضحية أخرى لفضيلة مشكوك فيها ، فقد كان صرافًا لإحدى الكتائب البروتستانتية ، ولذلك كانت خزانة المال فى عهدته ، وعندما اعتقله الكاثوليك رفض أن يسلمها . هذا النوع من الأمانة ما هو إلا غباء فى نظر الأم شجاعة . إن " تشيز " من السذاجة بحيث لا يتخذ الحيطة لسلامته .

والدرس السياسى الذى نخرج به من المسرحية يظهره لنا "بريشت " بوضوح فى نقص الوعى عند الأم شجاعة ، عندما ارتبطت بالحرب ، واعتبرت القتال ولى نعمتها ، فإنها وإن كانت تكسب من المقاتلين إلا أنها ستدفع الثمن يومًا ما ، وسيكون باهظًا جدًا ، متمثلاً فى أبنائها الثلاثة، وهم – الفتاة الخرساء والشابان – الذين يضيعون منها وهى مهتمة بالبحث عن الوسيلة المثلى للاستفادة من هذه الظروف الدموية المحيطة بها . الابن الأصغر، أو ما يلقب بالجبن السويسرى ، يقتل ثمنًا لأمانته و إخلاصه كأى خائن ، فى حين كانت أمه تساوم فى دفع الفدية له . والابن الثانى "آيليف" يموت ضحية بطولته وجرأته ، والعمل البطولى الذى جلب له الشرف فى أثناء الحرب، هو العمل نفسه الذى قضى عليه وقت السلم . وهنا تتضح نظرية " بريشت " حول حيادية الفعل، وأن المجتمع هو الذى يصبغ عليه المعنى الكريم البطولى إذا كان الفعل فى مصلحته ، أما إذا ارتكب الإنسان الفعل نفسه لمصلحته هو الشخصية ، فإنه يصبح فى نظر المجتمع مجرمًا . أما الضحية الثالثة ، البنت الوحيدة الخرساء "كاترين" ، فتموت برصاص الجنود ؛ لأنها أرادت أن تخرج من عزلتها ، وتحتج على الأساليب الإجرامية التى يلجأ إليها العسكريون لتحقيق الانتصار.

والنتيجة التى تنتهى إليها المسرحية تقول : إن من يتعيش من وراء الحرب ، يتعيش على حساب شقاء الآخرين وموتهم ، ومع ذلك لا تلبث الحرب أن تطحنه كما طحنت غيره ، فتلفظه فى النهاية حطامًا بعد أن تسلبه كل شىء ، وكل ما يجعل البقاء الذى سعى إليه أمرًا مرغوبًا فيه .

وهكذا تخرج الأم شجاعة فى نهاية المطاف وقد حطمتها الحرب تمامًا ، فتحطمت عربتها، وخربت تجارتها ، وضاع كل ما جمعته من مال ، وفقدت أبناءها جميعًا . لقد أرادت أن تخرج سالمة غانمة بعربتها ، لكنها لقيت ما لقاه الآخرون .

و كل أعمال "بريشت" الأخيرة لا تخرج عن هذا المنهج ، ولا تستجدى عطف المشاهد وشفقته ، ولا تطلب أية مساعدة منه ؛ بل إنها تحثه على نسيان فرديته ، والمشاركة فى إحداث تغيير جماعى ، فقد كان " بريشت " يدفع المشاهد إلى التفكير فى احتمال تغيير شامل ، يكون فيه الخلاص للإنسانية من قيود الاستغلال ومخاطر الحروب ، ولم تكن طموحاته تقف عند حد النقد الاجتماعى ؛ ولكنها امتدت إلى الدعوة إلى التغيير .

د. عطية العقاد



• تناقش يوم الأربعاء القادم الأعمال المسرحية للكاتب ناصر العزبى ضمن خطة شعبة المسرح باتحاد الكتاب لمناقشة أصوات الجيل المسرحى الجديد بمصر بمشاركة النقاد د. حسن عطية، د.سامية حبيب، محمود بطوش، أحمد عبد الرازق أبو العلا ويديرها د. محمود نسيم.

طنطاوى عبد الحميد ..

أديب ومسرحجى قديم



طنطاوى عبد الحميد.. عضو نادى الأدب بقصر ثقافة المنيا، يكتب القصص والروايات ونشر العديد منها فى طبعات خاصة ومن أعماله: «انتقام، سرب الحمائم، العمياء، أفضل جحش» وعندما كتب للمسرح اعتمدت نصوصه إدارة المسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ومن هذه النصوص «الملونون، فرعون الأمريكانى» وقدمت هذه النصوص فى بيوت ثقافة العريش، الأقصر عام 2003.

شارك فى تجارب نوادى المسرح بعدد من النصوص القصيرة التى كتبها خصيصا لشباب النوادى إيمانا بهم وبقدراتهم، منها «شعبة الموهوبين» فى مديرية الشباب والرياضة إخراج حمدى طلبة 2005.

قدم تجربة رائعة تمثيلاً وإخراجا فى عرض «عيلة عم صابر» ضمن نشاط شعبة المسرح باتحاد كتاب شمال الصعيد فى مدينة الفيوم وكان قد أنتجها على حسابه الخاص، ديكور عز الدين كمال تحت إشراف المخرج حسن رشدى الذى أشاد بالتجربة وفرادتها.

يعمل عم طنطاوى عبد الحميد فى مسرح التربية والتعليم حيث يقوم بتدريب الكوادر الفنية فى المرحلة الثانوية على الأداء الحركى والتعبير بالجسد وفن البانتومايم.

يتمنى عم طنطاوى إجازة النصوص للكتاب الجدد بدلاً من نسخ القديم كل عام فى شريحة الفرق القومية والبيوت والقصور التابعة للهيئة، كما يتمنى أن يرى تنويعاً فيما يقدم من نصوص وعروض تثرى الثقافة العامة، وتعالج موضوعات تهم الناس فى حياتهم اليومية.



أشرف عتريس

محمد بركات ..

يحلم بالبؤساء

محمد مجدى بركات من مواليد المنصورة، يبلغ من العمر 25 عاماً بدأ مشواره المسرحى منذ الصغر، حيث كان ضمن عناصر النشاط المسرحى بالمدرسة فى الصف الابتدائى، بركات عاشق لفن الأداء التمثيلى ويهتم بدراسة جميع مدارس الأداء، ومثله الأعلى الراحل أحمد زكى، يدرس بركات حاليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون وكان قد قام بالتمثيل فى مجموعة من العروض المسرحية والتى أهلته بعد ذلك لدخول المعهد والتلمذة على أساتذته الكبار.. ومن هذه الأعمال التى شارك فيها عرض «العادلون» إخراج أحمد ثابت وقدم فيه شخصية «يانك» مع المخرج، ومع نفس المخرج قام بدور الشاب فى مسرحية «أقنعة» تأليف درويش الأسيوطى كذلك قدم شخصية «هيليكون» فى مسرحية «كاليجولا» لألبير كامى وإخراج حازم الصواف، وعلى مسرح الدولة قام بتقديم دور ليبدوس فى مسرحية «يوليوس قيصر» تأليف وليم شكسبير وإخراج سامح بسيونى هذا بالإضافة إلى المشاركة فى مجموعة من الأدوار الصغيرة فى مسلسلات تليفزيونية مثل «على مبارك» إخراج وفيق وجدى، و«حضرة الضابط أخى» إخراج هانى إسماعيل، «صدق أو لا تصدق» إخراج خالد السلمانى، ويتمنى محمد بركات أن يقدم على خشبة مسرح الدولة شخصية «جافير» فى مسرحية «البؤساء» تأليف فيكتور هوجو ويرى أن هذا هو حلمه المسرحى، أما حلمه السينمائى فهو تقديم شخصية هتلر، وذلك لأنه يعشق تقديم الشخصيات المركبة نفسيا وهذا أكثر ما يعجبه فى الأدوار التى قدمها الراحل أحمد زكى ويمتلك محمد أيضا موهبة الكتابة حيث قام بتأليف مسرحية «الديوك وموت الملوك» بالإضافة لبعض الأفلام الروائية والأفكار الكوميدية التى يتمنى أن ترى النور قريبا.



حازم الصواف



سامح سعد ..

ينتظر دوره على الشاشة

سامح سعد يبلغ من العمر 19 عاما، طالب بكلية التجارة جامعة القاهرة.. لم تكن لديه الفرصة فى المشاركة فى المسرح المدرسى لأن المدرسة لم تكن تهتم بالنشاط المسرحى، لكن عندما التحق بالكلية شارك فى كثير من العروض منها «الفتى مهران، كلمة، عفريت العلبة، أنت حر» ومسرحية «إبليس» التى قدمت فى افتتاح مهرجان تجارة الحر.. سامح أيضا نائب رئيس فريق التمثيل بمسرح تجارة.

شارك سامح فى عدد من العروض مع فرق الهواة منها «يوم الجمعة الصبح» إخراج مصطفى السيد، «خارج نطاق الخدمة» إخراج محمود محمد، و«مواطن الجمال» الذى تم عرضه فى المهرجان الذى تنظمه جمعية أنصار التمثيل والسينما تحت رعاية الفنانة سهير المرشدى.

شارك سامح أيضا فى عروض «من أول يوم، بلح الشام، كراكيب» إخراج سوزان بسيم، ومع المخرج كريم أحمد شارك فى عروض «أنتيجونا، كنز البخيل، أضحك الصورة تطلع حلوة».

حاول سامح سعد الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج لكنه لم يوفق لذلك التحق بكثير من الورش كى يتعلم فن التمثيل لأنه مدرك تماما أن الموهبة وحدها لا تكفى.

يتمنى سامح المشاركة فى أعمال تليفزيونية وسينمائية حتى لو فى مشاهد صغيرة يجرب فيها نفسه ويكتشف حجم موهبته، وبالمرة لكى يكون معروفاً لدى الجمهور.



نداء حسين



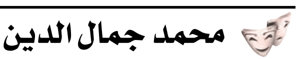
على أحمد العارف ..

المسرح فى دمه



على أحمد العارف لم يتجاوز العشرين من عمره بعد إلا أنه مارس هواية التمثيل فى كثير من العروض المسرحية وحلقات الست كوم منذ صغره، حيث بدأ مشواره صغيرا من خلال المسرح المدرسى فى المرحلة الابتدائية فقدم خلال تلك المرحلة عدداً من العروض أهمها «علاء الدين والمصباح ودنيا أطفال» مع المخرجة مها مرسى معلمته فى المدرسة، وعندما لاحظ والده موهبته التمثيلية ذهب به إلى قصر الثقافة فى الإجازة الصيفية وهناك قدم مع المخرج محمد شوقى عرض «سلمى نت» ومع المخرج أشرف فاروق عرض «عم بلابل» للقطاع الخاص وعندما انتقل إلى المرحلة الإعدادية قدم مع المخرج ضياء الميرغنى عرض «أحمد البدوى» للقطاع الخاص وقدم لمسرح المدرسة عرض «صحصح» لصلاح جاهين و«اصحى يا نايم» مع المخرج إسماعيل فاروق، كما شارك فى المرحلة الثانوية فى عروض «يوم سىء يا على وأخناتون ورحلة الحب والسلام» مع المخرج ياسر زاهر كما قدم لمسرح الثقافة الجماهيرية عدة عروض منها «الإسكافى ملكا» مع المخرج أشرف فاروق و«أخبار أهرام جمهورية» مع المخرج محمود فؤاد و«يوميات موظف مطحون» مع المخرج محمد وردة وعدة عروض نوادى مسرح لم يكتب لها النجاح أو التصعيد للمهرجانات الختامية.. يحلم على أحمد بأن يصبح نجما مثل فريد شوقى ومحمود المليجى ويرى أن المسرح يعانى من أزمات بسبب القائمين عليه فلا يوجد اهتمام بمسرح الهواة أو الفرق المستقلة كما يرى أن الكثير من المهرجانات وهمية وموجودة بالاسم فقط حيث تقدم عروضها فى أماكن لا تصلح أساسا لتقديم عروض مسرحية وأن المهرجانات المسرحية الحقيقية فى مصر لا تتجاوز الخمسة مهرجانات عكس ما هو معلن.

ويرى أن العبرة بالكيف وليس بالكم ويتمنى أن تدعم الدولة مهرجانات المسرح سواء للفرق المستقلة أو المؤسسات التى تحتاج لدعم لتنشيط مهرجاناتها، ويقول إن المسرح عشقه الوحيد الذى يسرى فى دمه.

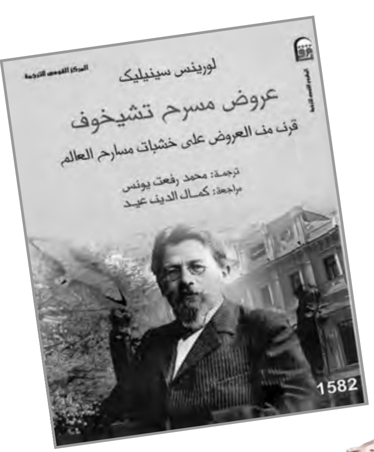


محمد جمال الدين

تشيكوف معاصرنا

يعترف مؤلف هذا الكتاب «عروض مسرح تشيكوف.. قرن من العروض على خشبات مسارح العالم» بأنه لا يقدم فى كتابه سرداً موضوعياً، إنما يقدم سردا ذاتياً» يعج بالتحامل والتميز «منطلقاً فى تعاطيه مع مسرح تشيكوف من خبرة مشاهدة استمرت (على مدى أكثر من أربعين عاما) شاهد فيها معالجات شتى لمسرح تشيكوف، وقرأ وناقش حولها وترجم وحضر بروفات إلخ.. ويعرض هذا الكتاب لتلك الطرائق المختلفة التى اتبعها المخرجون فى تفسير مسرحيات تشيخوف على خشبات المسارح المختلفة لمدة تزيد على مائة عام، وفقاً لاهتمامات مجتمعاتهم ومنظوراتهم الثقافية وأذواقهم، وانطلاقا من المفاهيم السائدة عن المسرح فى هذا التاريخ أو ذاك، كذلك ركز المؤلف «على نحو انتقائى» على الرؤى الإخراجية التى كانت تظهر مناخاً ثقافياً فى طريقة تفسيرها لنصوص تشيكوف، وكذلك تلك التى أضافت شيئاً جديدا ومهما لفهمنا له (على حد قول المؤلف).

وقد خصص المؤلف المساحة الأكبر من كتابه للعروض الروسية، مبرراً ذلك بأن تشيخوف كان يعنى أكثر بالتغيرات الكارثية فى المجتمع الروسى فى القرن الماضى.. كما خصص فصولاً منفصلة للعروض البريطانية والأمريكية، مؤكداً على أن المخرجين الأوربيين الكبار كانوا أكثر تأثيراً فى نشر المفاهيم الجديدة. ومن هذه المعالجات الإخراجية المختلفة للنصوص التشيكوفية يصل الكاتب إلى أنه قد تم إعادة تعريف شاملة لتشيخوف، بحيث اتخذ مسرحه صوراً مختلفة وعديدة فى كل عصر تنسجم مع توجهاته واحتياجاته فبعد أن كان ينظر إلى تشيخوف فى بلاده على أنه مسجل غير معتمد لأساليب حياة بالية، وهو ما رسمته عروض مسرح الفن بموسكو، كما كان ينظر إليه خارج بلاده باعتباره كاتب مذكرات

الكتاب: عروض مسرح تشيكوف (قرن من العروض على خشبات مسارح العالم)
تأليف: لورينس سينيليكه
إصدارات: المركز القومى للترجمة 2010

عجيبة وطريفة عن حالة ذهنية روسية عجيبة، فقد تغيرت هذه الصور إلى مسرح يثير حنين المهاجرين الروس فى الشتات بعد قيام الثورة، كما أحاطت التساؤلات بصورة تشيخوف المثالى النبيل التى يقدمها مسرح الفن، ورأى البعض «أن تشيخوف الكاتب رقيق الخلق جداً، إلا أنه فى جوهره قاس» وقد أصبحت هذه القسوة فى أثناء الحرب الباردة هى العنصر الأساسى فى إخراج العروض المسرحية فى وسط أوربا وشرقها، وقد أبدلت هذه المعالجات الإنجليزية بصورة تشيخوف الرقيق النبيل والمثالى صورة جديدة وهى: المراقب الساخر اللاذع الراصد لتقلبات البشر ونزعاتهم، كما حولته من إنسان بائس إلى مسيح يرنو من فوق صليبه ليطلق الضحكات الساخرة، كذلك طفت الكوميديا فى مسرحياته على السطح، بعد أن كانت تحذف أو تتجاهل، وهى المعالجة النقيضة لصورة تشيكوف النمطية القديمة بشاعريته وكآبته، وظلت هذه الصور المأخوذة للمسرح التشيكوفى تتحول وتتحور حتى أدركتها مرحلة ما بعد الحداثة، حيث جرى عليها التشويه أو إعادة البناء أو التفكيك وهو ما يعنى عند المؤلف أن تشيخوف، ومن ثم مسرحه «تمتع بمرونة الكلاسيكى الحقيقى الذى يمكنه الصمود أمام المعالجات الجديدة».

فى مقدمة كتابه يؤكد المؤلف على ما اعتبره مفارقة فى المكانة التى شغلها أنطون تشيكوف، حيث حكم عليه فى حياته بأنه كاتب مسرحى محدود الثقافة، مهذب بشكل زائد عن الحد، وتتميز دراماه بالكآبة والتشاؤم، ثم ما لبثت هذه الصورة أن تراجعت تماما، حيث أصبح تشيكوف هو «الوحيد الذى يحتل المرتبة الثانية بعد شكسبير من حيث الشهرة وتكرار عروض نصوصه، مستشهدا فى ذلك بمقولة «أندرزاى فويدا»: «المسرح فى عرفنا الأوربى ينبثق من الكلمة، من الأدب، ومن اليونانيين وشكسبير وتشيخوف».

الكتاب يضم ثمانى عشرة فصلا علاوة على فهرست للصور الإيضاحية وقائمة بالمسرحيات تشيكوف فى (568) صفحة من القطع الكبير، وصادر عن المجلس القومى للترجمة.

محمود الحلوانى

كوميديا عبد المقصود

على الرغم من أن جمال عبدالمقصود بدأ الكتابة المسرحية فى أواخر الستينيات، فإن النقاد لم يلتفتوا إلى كتاباته المسرحية إلا مؤخراً ... وهذا الالتفات تمثل فى بعض الدراسات والمقالات. لذلك يعتبر هذا الكتاب، أول كتاب يكتب عن أعمال جمال عبدالمقصود سواء المسرحية أو النقدية، وسيكون النواة الأولى لكتابات أخرى عن أدب جمال عبدالمقصود بصفة عامة.

وفى هذا الكتاب انتقى محمد نجم بعض المسرحيات الكوميدية، مثل، الرجل الذى أكل وزة، عالم كورة كورة، الدخول فى المنوع، اسمك إيه؟، الغايب ... ولم يتطرق لجميع مسرحيات جمال عبدالمقصود! وهذا يعنى أن هناك مسرحيات كثيرة لم تأخذ حقها من الدراسة، هذا بالإضافة إلى أن مبدعنا تنوعت مواهبه بين الإبداع والنقد، أو بين إبداعه المسرحى والقصصى، وبين مقالاته ودراساته، وهذا يعنى أيضاً أننا فى احتياج إلى كتابات أخرى تبرز لنا الأدوار الإبداعية والنقدية الأخرى لجمال عبدالمقصود.

ومن الجوانب المشرقة فى هذه الدراسة، أن الباحث لم يكتف بإبراز الملامح والأنواع الكوميدية فى مسرح جمال عبدالمقصود، ولكنه تطرق أيضاً إلى كتاباته النقدية، ومن ثم عقد الصلة بين جمال عبدالمقصود كمبدع مسرحى، وبين جمال عبدالمقصود كناقد مسرحى!! وبمعنى آخر، استطاع الباحث أن يضع يده على نقطة التماس بين الإبداع والنقد عند جمال عبدالمقصود، وأوضح لنا الملامح المشتركة والمتكاملة بين المبدع والناقد.

ومن الملاحظ أن محمد نجم تميز فى تحليله للمسرحيات، بالجرأة والشجاعة، لأنه اقتحم العقل الباطن لجمال عبدالمقصود، واستطاع أن يستنطق ضميره، فخرج لنا بمقولات وتحليلات واستنتاجات لم يفصح عنها جمال عبدالمقصود بصورة مباشرة. وهذا يعنى أن الباحث كشف عما كان يدور فى ذهن المبدع، عندما كتب مسرحياته إلى حد كبير.

ومما يحسب على الباحث، الوقوع فى أسر الإعجاب الشديد بموضوعه، حيث قدم أحكاماً نقدية عامة ومطلقة بالنسبة لكتابات جمال عبدالمقصود الإبداعية والنقدية! هذا بالإضافة إلى بعض الأخطاء المطبعية واللغوية، وركاكة الأسلوب فى بعض المواضع..!!

فى الفصل الأول تناول المؤلف مسرحية "الرجل الذى أكل وزة" التى تضمنت أساليب كوميدية عديدة مثل كوميديا الموقف وكوميديا اللفظ والكوميديا السوداء .. وغيرها من الأساليب الكوميدية. مع تذكير بما جرى على هذه المسرحية من شطب وإلغاء على يد الرقيب.

وتناول فى الفصل الثانى .. مسرحية "عالم كورة كورة" وأساليبها الكوميدية المتنوعة مثل أسلوب التكرار كحيلة كوميدية، وأسلوب الهزل (الفارس) مع الإشارة لأساليب أخرى.

وبعد أن تناول فى الفصلين الأول والثانى المسرحيات ذات الثلاثة فصول .. انتقل فى الفصل الثالث لتحليل مسرحية من فصلين، هى "الدخول فى الممنوع" والتى قسمها إلى قسمين أثناء التحليل .. الأول .. تناول فيه الأسلوب الكاريكاتيرى الموجود فى المسرحية .. والثانى .. تناول فيه الأسلوب اللفظى والأسلوب الهزلى الكوميدى على وجه الخصوص وذلك بسبب بروزها فى هذه المسرحية وتوافره بشكل ملحوظ.

فى الفصل الرابع .. تناول الباحث المسرحيات ذات الفصل الواحد .. وناقش فيه مسرحيتين .. الأولى: مسرحية "اسمك إيه؟" التى لم تخل من المواقف الكوميدية أو اللفظية. والثانية: مسرحية "الغايب".

وفى الفصل الخامس .. تناول المؤلف جمال عبدالمقصود كناقد .. وربط بين إبداعه المسرحى والنقدى موضحاً الخيوط الواصلة والفاصلة بينهما.



الكتاب: الكوميديا فى مسرح جمال عبدالمقصود
المؤلف: محمد عبدالله نجم
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

د. محمود سعيد

أعدادنا القادمة

تأملات جديدة فى أوراق قديمة للمسرح العربى.. دراسة للدكتور عطية العقاد



د. عبدالرحمن عبده يكتب من النمسا عن معرض فان جوخ

ذكريات فتحى زوزو .. نص مسرحى للكاتب أحمد الصعيدى



تدعو مسرحنا الكتاب والنقاد فى مصر والدول العربية إلى المشاركة بالكتابة فى ملفاتها على ألا تزيد الدراسة أو المقال على ألف كلمة. كما تدعو النقاد فى الدول العربية إلى موافاتها بدراسات مزودة بالصور عن عروض المسرح فى بلادهم.

صحافة أم محشى والأخ إللى ما بيعرفش يحشى.. اظبط إيدك يا أخى



مجرد بروفة

يسرى حسان

ysry_hassan@yahoo.com

أول وآخر نقد حقيقى وجه لـ "مسرحنا" نشرته "الدستور" فى صفحة الصحافة التى كان يشرف عليها الكاتب المحترم خالد السرجانى.. اتصلت بالصديق العزيز وشكرته وطلبت منه توصيل شكرى إلى الزميلة كاتبة المقال التى لم يكن لدى رقم تليفونها.

النقد كان متعلقًا بالعدد الأول.. رأت الزميلة المحترمة أن إخراجه وتبويبه مش ولابد.. سعدت جداً بالنقد لأنه نبهنى إلى قصور فى الجريدة كنت أنا المسئول عنه.. والحمد لله تجاوزنا أخطاءنا بسرعة واستعنا بعدها بأفضل من يخرج "تابلويد" فى مصر.. زميلنا الفنان المبدع إسلام الشيخ.

بعد ذلك استلمنا كُتاب "أم محشى" كل عابر سبيل مزنوق فى حد يشتمه، أو يرغب فى الانتقام من رئيس الهيئة لأنه سلم عليه مثلاً بطريقة لم تعجبه، أو لم يستعن به فى منصب لا يمتلك مؤهلاته، هاتك يا شتيمة فى رئيس الهيئة ومطبوعات الهيئة وكل من يتعاملون مع الهيئة التى لولاها لعاشت مصر فى ظلمات العصور الوسطى.

ولأن "مسرحنا" هى إحدى إصدارات الهيئة، ورغم أنها الاصدار المسرحى الأسبوعى الوحيد فى تاريخ الصحافة العربية، فقد نالها من الحب جانب، وكنت أتمنى أن يكون هذا الجانب فى سبيل تقويمها وتطويرها، إذا كانت تحتاج إلى ذلك، لا فى سبيل الاعتراض على وجودها والسلام.. اسألوا الشباب فى قرى مصر ونجوعها وكلياتها ومراكز شبابها ومدارسها وكنائسها: ماذا تمثل "مسرحنا" بالنسبة لكم؟!

يكتب أحدهم ويقول إن جميع - لاحظ جميع - المسرحيين ساخطون على "مسرحنا".. لا يذكر اسمًا واحدًا من أسماء الساخطين.. ولا يذكر سببًا واحداً من أسباب السخط حتى نستفيد.

وأنا احيله - بالإضافة إلى المسرحيين المصريين طبعاً - إلى شهادات عزيز خيون من العراق، وعز الدين مدنى والمنصف السويسى من تونس، وجميل حمداوى ويوسف الريحانى وعزيز ريان من المغرب، وحسن رشيد من قطر، ونادر القنة وعبد العزيز السريع من الكويت، وجوان جان وفرحان بلبل من سوريا، وقاسم مطرود من لندن، وروجيه عساف من لبنان.. هذه مجرد نماذج فقط لمسرحيين عرب يقدرون قيمة وأهمية الدور الذى تلعبه "مسرحنا" فى واقع المسرح المصرى والعربى.

ويخرج علينا أحد تلامذة مدرسة "أم محشى" بمانشيت طويل عريض يقول "بالمستندات "مسرحنا" تطلب بيع أعدادها بالكيلو، يظن أنه جاء بسبق صحفى.. وحتى يخدع القارئ - أين الضمير يا أخى - يقول أعدادها وليس مرتجعاتها.

طبيعى يا أخى أن يكون لكل جريدة مرتجعات.. وطبيعى أن تدرك - لو كنت تفهم شيئًا فى صناعة الصحافة - أن المرتجعات تباع بالكيلو ولا يتم الاحتفاظ بها فى المتحف المصرى.. كل المؤسسات الصحفية تفعل ذلك وهناك متعهدون معروفون بالاسم مهمتهم شراء المرتجعات بالكيلو.. هل هناك من يبيع مرتجعاته بالجرام؟

ثم إن الجرائد - لو كنت تفهم فى صناعة الصحف - تفسد سريعاً ولا يجب أن توضع فى المخازن..

إذن ما الجديد الذى جئت به أو جاءك به موظف فاشل تم إقصاؤه عن موقعه.. وتوافقت رغباته مع رغباتك - الطيور على أشكالها تقع - فى الانتقام من الهيئة ورئيسها ومطبوعاتها.

مثل هذا النقد - أقول النقد تجاوزًا - لا يعبر إلا عن نفوس مريضة ومهزوزة لا يمتلك أصحابها أى قدر من المهنية أو أى قدر من الضمير.. شفاهم الله وعافاهم.

الذى نريده من هؤلاء الشتامين أن يقرأوا جيداً حتى يكتبوا جيداً.. وحتى نستفيد من نقدهم البناء.. نحن مثلاً ننشر أسبوعياً ستة مقالات نقدية عن العروض المسرحية لنقاد من الشباب والراسخين معا.. يمكنه أن يقرأها ويعقب عليها.. يمكنه أن يقرأ نصا من النصوص المسرحية التى ننشرها أسبوعيًا لكبار كتاب المسرح وشبابهم من مصر وأمريكا واليابان والهند وفرنسا وألمانيا وانجلترا وإيران والسنغال ونيجيريا وإيطاليا والبرازيل وغيرها من دول العالم، ويكتب عنه دراسة نقدية يثبت فيها مثلاً أنه نص ضعيف ويهاجمنا على نشره.. أو يقرأ دراسة نظرية عربية أو مترجمة ويختلف مع منهجها أو الأسس التى تنطلق منها.. هل يعرف صديقنا شيئًا عن المنهج.. أكيد يعرف أشياء عن منهج رابعة ابتدائى.

يمكنه أن يأتى ليشاهد الورش المسرحية التى نقيمها كل عام ودربنا فيها حتى الآن 750 ممثلاً ومخرجًا وناقداً ومصمم ديكور.. وحاضر فيها كبار المسرحيين فى مصر.. ويكتب نقداً عنها.. وإذا شاء أن يهاجمنا عليها لأننا لم ندرب الشباب جيدا مثلاً.. فليفعل وسيكون صادقًا فى كل الأحوال..يمكنه أن يجمع كل ماكتب عن المسرح المصرى فى الصحف والمجلات خلال الثلاثين عاما الماضية وإذا وجد أنه تجاوز خمسا وعشرين فى المائة مما نشرته مسرحنا خلال ثلاثة أعوام ونصف فقط فليهاجمنا على ذلك ..وأتحداه أن يجد دراسة واحدة فى أى صحيفة أو مجلة مصرية منذ بدأت الصحافة وحتى الآ ن عن عرض مسرحى قدمته كنيسة أو جامعة او مركز شباب أو بيت ثقافة أو مدرسة كما فعلت مسرحنا لأول مرة فى تاريخ المسرح المصرى .

أما إذا كان بليداً وكسولاً وجاهلاً ولا يريد أن يتحرك من مكانه وينتظر أن يجود عليه موظف فاشل أو فاسد بأوراق يظنها مستندات.. وحتى أعفيه من الانتظار على نار أقول له - بما إنه ينتمى إلى صحافة أم محشى - إننا نرسل زملاءنا وزميلاتنا إلى القرى والنجوع ومراكز الشباب والمدارس والجامعات فى كل أقاليم مصر ليكتبوا عن العروض المسرحية التى يقدمها الشباب هناك.. يمكنه أن ينتقدنا فى ذلك لأننا نهتم بهؤلاء.. ولا نهتم مثلاً بأخبار رواد الفنادق من الفنانين ورجال الأعمال وأبنائهم وأقاربهم.. أو لا نهتم بخبر طلاق فلانه أو زواج علانة أو ضبط زوج فلانة يخونها مع زوجة فلان.. يمكنه أن يهاجمنا لأننا نواجه الإرهاب بالثقافة الرفيعة.. ولا نستفز مشاعر القراء بالصور العارية لفنانة أو سيدة أعمال تحتسى الخمر..يمكنه أن يهاجمنا لأننا نهتم بالبسطاء من الفنانين ولا ننشغل بمشاهير الفنانين ورجال الأعمال وسهراتهم الحمراء والخضراء كما يفعل دائما خريجو مدرسة "أم محشى".

تعلم كيف تحشى جيدا.. واظبط إيدك يا أخى.

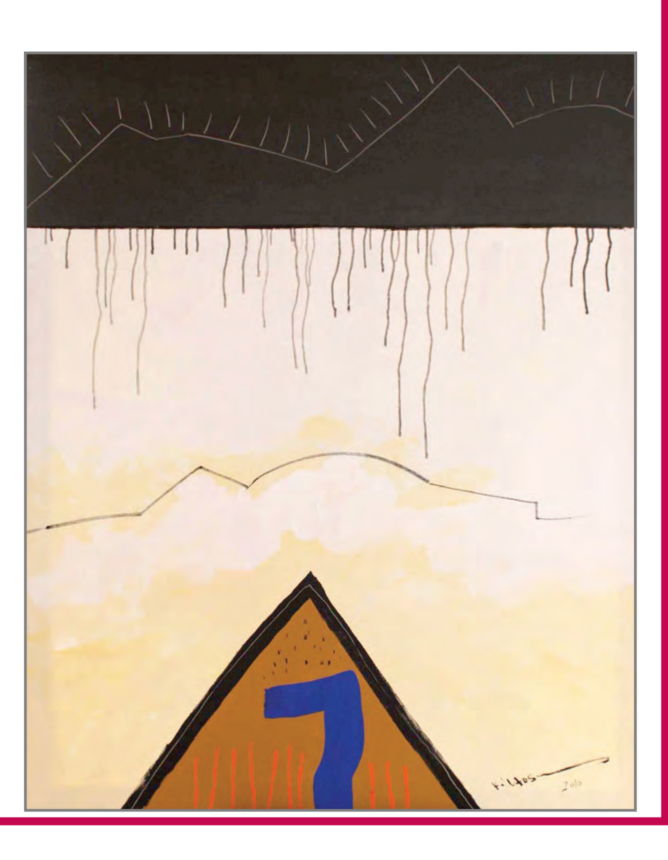




العدد 184 | 17 من يناير 2011

مساحات واسعة للتلقى.. مساحات أوسع للبهجة

39 لوحة لفاروق حسنى فى قاعة أفق



والجريدة ماثلة للطبع من المقرر أن يفتتح الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة معرضه السنوى بقاعة "أفق" بمتحف محمد محمود خليل وحرمه.

المعرض يضم 39 لوحة أنجزها فاروق حسنى خلال عام 2010 وفيها يواصل مغامرته اللونية واحتفاءه بالمشاعر الإنسانية العميقة التى تموج بها لوحاته التجريدية والتى تمنح مساحات واسعة للتلقى والتأويل.. ومساحات أوسع للبهجة.

المعرض يشارك فى افتتاحه عدد كبير من الشخصيات العامة ومشاهير الكتاب والفنانين ورجال الإعلام.

كان من المقرر أن يفتتح الوزير معرضه الأحد قبل الماضى لكنه قرر تأجيله بعد حادث الإسكندرية الإجرامى، حفاظا على مشاعر المصريين وخاصة الأخوة المسيحيين الذين أضيروا جراء هذا الحادث الدنىء.



التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بالجلاء